د. عبد الرضا علي

نازك الملائكة الناقدة



نازك الملائكة الناقدة

د. عبد الرضا علي

نازك الملائكة الناقدة



المؤسسة العربية
للدراسات والنشر

المركز الرئيسي:
بيروت، ساقية الجنزير، بناية
برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١-
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ٨٠٧٢٩-٨/ ٨٠٧٢٩
تلكس، LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

التوزيع في الأردن.
دار الفارس للنشر والتوزيع. عمان
ص.ب. ٩١٥٧، هاتف: ٦٠٥٤٣٢، فاكس
٦٨٥٥٠١ - تلكس ٢١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٩٩٥

«رَبَّنَـا لا تُؤاخذْنـَا إِنْ نَسِيْنَـا أَوْ أَخْطـانـَا»

صَدَقَ الله العظيم

الإهداء

الى دَمي،

وَميلادي

وَظلّي بَعدَ مَوتي

رافِد،

وَرائد،

وَرَفل

المحتويات

المقدّمَة *

بسم الله الرحمن الرحيم

لا تدعي هذه الدراسة بأنها الكلمة الفصل في «نازك الناقدة»، – وأن طمحت الى أن تكون قريبة منها – لأنّ جهد نازك النقدي واسع سواء أكان في الميدان النظري، أم التطبيقي، مما يترتب عليه الاحاطة بدقائق هذا الجهد وتفصيلاته احاطة تامة، لن تكون بمقدور باحث مهما امتلك من أدوات البحث أن يعلن انه أغلق الباب دون الآخرين. لذلك تقدم هذه الدراسة الخيط لغيرها من الدراسات القادمة راجية ان يتكفل باحثوها باستكمال ما قد يرونه غير مستكمل.

قامت هذه الدراسة على موضوع «نازك الملائكة الناقدة»، وهو موضوع جديد في ظّن كاتبها، فلم يكن مسبوقا بدراسة جامعية علمية توصلت الى ما توصلت اليه هذه الدراسة من نتائج، ولا بحث شامل تقصى ما تقصته من انجاز فكري ونقدي. لذلك فان اختيار هذه الدراسة لهذا الموضوع قد ارتكز اساسا على تحديد القصد بمصطلح «الناقدة» قبل

* لما كنا قد نشرنا دراستنا عن شعر نازك في كتابنا الموسوم بـ «نازك الملائكة دراسة ومختارات» الصادر عن دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م، لا سيّما في الفصل الموسوم بـ «بين النظرية والتطبيق/مدى صلة منطلقات نازك النقدية بشعرها» فانّ هذا الكتاب يعدُّ مكملاً للأول، فضلاً عن أننا في هذا الكتاب عدنا الى السيرة الذاتية والمؤهلات، والمنطلقات التي وردت هناك مختصرةً، فتوسعنا هنا في عرضها لعلاقتها بالناقدة أكثر من علاقتها بالشاعرة، ولذا وجب التنويه.

أن يترسم الابعاد الاخرى التي تكّون مادتها العلمية. فوجد كاتبها آن صفة «الناقد» لا يمكن ان تطلق جزافا من غير ان يكون لهذه الصفة مقوّمات جوهرية تفضي اليها – لان تسمية الناقد فيما شاع اليوم تسمية فيها تساهل كثير، فقد تطلق على كل كاتب يسهم في عرض أثر أدبي، أو يفسر قصيدة ما، أو يدلي بوجهة نظر خاصة لا يسندها دليل، حتى رأينا من يوزع النقاد على أجيال، فيقول : فلان ناقد ستيني، وفلان ناقد من جيل الشباب، ولا ريب في ان هذا الاخير سيكون «ثمانينيا» بعد بضع سنوات على وفق هذا التقسيم – فناقش هذه المقومات مع نفسه، فرأى ضرورة توافر واحد منها في الاقل فيمن تصّح تسميته بـ «الناقد» وهذه المقومات هي :

١ – أن يمتلك مؤهلات مميزة : من استعداد فطري، واكتساب ثقافي، غني، ووعي نقدي، ومعيار منهجي في التقويم والحكم.

٢ – أن يمتلك نظرية نقدية ترتبط بحركة أدبية، أو ظاهرة فنية، أو اتجاه فلسفي فكري، بحيث يكون رائد هذه النظرية في تقديمها للقواعد المسببة واذاعتها، وتأصيل القول فيها الوصول الى الحقيقة

٣ – أن تكون اسهاماته النقدية على درجة من الابتكار، بحيث تكشف موقفا لم ينتبه له أحد قبله، أو تغيّر نتيجة مسلما بها، أو تؤصل انجازا، أو ملمحا جماليا جديدا يستفيد منه المبدعون فتظهر آثاره بعد حين في ابداعهم.

وحين رأي توافر اكثر من مقوّم واحد في نازك الملائكة، خلص الى أن الموضوع مرضي عنه، فسار فيه على هدى من الامانة العلمية التي تفترض في الدراسات الجادة، فكان أن وضع نصب عينيه أن دراسته لنازك لن تكون موضوعية الا اذا توصلت الى : ما لنازك وما عليها. فأقام الدراسة على أربعة فصول، سبقها تمهيد، وتلتها خاتمة. درس

في التمهيد مؤهلات نازك النقدية سواء أكانت فطرية أم مكتسبة، في حين درس الفصل الاول منطلقاتها النقدية : الفكرية والفنية، سواء أكان ذلك المنطلق قد تطوّر وثبت، أم كان قد بدأ على نحو ما، ثم اصبح على العكس من بداءته. وخصص الفصل الثاني لدراسة محاولات نازك في الابتداع، وأداره في مبحثين : عني الاول منهما بمحاولاتها في ابتداع المصطلحات النقدية الجديدة، وعني الثاني بمحاولاتها في ابتداع البحور الجديدة للشعر الحر.

أما الفصل الثالث فقد عني بنقد نازك في غير حركة الشعر الحر، فتوزعت الدراسة فيه على ستة محاور، هي : الموضوع، والهيكل، والوزن، والصورة، والرمز، ومحور الفنون اللفظيّة.

اما الفصل الرابع فقد عني بنقد نازك الروائي والمسرحي، وصولا الى تشخيص منهج الناقدة في ذينك الحقلين. وقد استهل بالوقوف على عطائها الابداعي في ميدان القصة القصيرة والحواريّة، تعرّفا على موضوعاتها، وطريقتها المتبعة في بناء ذلك العطاء، وكان ذلك ضروريا في رأي كاتب هذه الدراسة، لانه يسهّل مهمة الموازنة بين ما تفعله نازك مبدعة، وما تحاسب به الآخرين ناقدة. في حين عنيت الخاتمة بخلاصة الدراسة، ونتائجها، روعي في كتابتها تسلسل منهجي على وفق ما كانت عليه في الفصول.

اما الدراسات[1] التي سبقت هذه الدراسة، وتفردت بدراسة عطاء نازك، فجلها دراسات تناولت شاعريتها، أو ظاهرة فنية في شعرها، مع وقفة على بعض آرائها في الشعر الحر.

(١) الافادة من هذه الدراسات أشير اليها في اماكنها من هذه الدراسة. كما ان جميع الدراسات الواردة في المقدمة قد أشير اليها تفصيلا في هوامش الدراسة، وذكرت في المراجع، لهذا لم نشر اليها في هوامش المقدمة تفصيلا.

غير ان ما جاء في بعض فصول دراستي محمد النويهي «قضية الشعر الجديد» وعز الدين اسماعيل «الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» يستحق اشارة خاصة. فبينما كانت الدراسة الاولى هجومية أتت على بعض انجازات نازك بحدّة فافرغتها من محتواها الاصيل، كانت الثانية موضوعية في الطرح والتناول، أشارت الى جوانب مضيئة في نظريتها، وناقشت ما رأته سلبيا فيها من خلال نظرة عامة في عموم حركة الشعر الحر، وليس اقتصارا على دور نازك. وتعدّ دراسة عبد الجبار داود البصري «نازك الملائكة الشعر والنظرية» دراسة شبيهة بدراسة النويهي نتيجة، لانها أفرغت نظرية نازك من محتواها النقدي عامدة مع سبق الاصرار. ومثل هذا يقال في دراسات اخرى، بحكم ما تركته آراء النويهي في الوسط الادبي.

اما دراسة ماجد احمد السامرائي «نازك الملائكة الموجة القلقة» فهي دراسة قصرت عن الوصول الى الحقيقة. علما أن معظم تلك الدراسات لم تتناول من نقد نازك الا جوانب ثانوية في نظريتها، اذ تحدثت عن : الاذن العربية، والوتد المجموع، والزحاف، والتدوير، والتشكيلات، وقصيدة النثر، وسكتت عن بقية انجازاتها الجوهرية. وهذا ما جعلها دراسات قاصرة ان لم تكن بعيدة عن الموضوعية.

اما الكتاب التذكاري «نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة» الذي اسهم فيه نخبة من اساتذة الجامعات، فلعله الكتاب النقدي الوحيد الذي تفرد بدراسة نازك بموضوعية واضحة، مما مكن هذه الدراسة من الاستفادة منه في مواضع اشير الى اماكنها فيه.

ان كاتب هذه الدراسة، وهو يطمح لان يجدها تحتل مكانا في المكتبة العربية، يعلن بكل تواضع انه بذل فيها من الجهد ما جعله يطمئن الى سلامة ما توصلت اليه من نتائج، لانه كان أمينا مع نفسه قبل أن

يكون أمينا وهو يمتحن دقائق هده الدراسة في صبر وروية. فضلا عن انه كان موضوعيا لم تأخذه في الحق لومة لائم، فسجّل ما لنازك، وأشار الى ما عليها. فان ظهر فيها قصور، فلأن الكمال لله تعالى وحده، وان ظهر فيها تفرد، وخصوصية، فهو الهدف الذي سعى اليه منذ أول كلمة كتبهافيها.

وختاما، يقدم كاتبها خالص الشكر والتقدير، والعرفان بالجميل الى كل من قدّم له يد العون والمساعدة في انجاز عمله هذا، ويخص منهم : استاذه الدكتور أحمد مطلوب، فقد رعاه طوال مدة الدراسة رعاية علمية لم يبخل فيها عليه بعلم، أو ملاحظة، أو مشورة، أو وقت، مما كان له اثره في تسهيل مهمته على اكمل وجه.

ويخص كذلك استاذته الدكتورة خديجة الحديثي لما لها عليه من أياد كريمة سيظل يذكرها في حياته المقبلة.

وان نسي فلن ينسى ما قدمته له الشاعرة الناقدة نازك الملائكة، والدكتور عبد الهادي محبوبة من كرم علمي حين زوداه بما لم يعثر عليه من الدراسات والمقالات التي كانت به حاجة اليها. فجزاهما الله عنه افضل الجزاء.

راجيا أن يعذره اصحاب الفضل الذين لم يشر اليهم.

وبعد، فانه ليمني نفسه بأن يكون الله جلّت قدرته قد وفقه في انجازه هذا، ولو بعض التوفيق.

انه سميع مجيب.

التمهيد

مؤَهلاتُ نازك النّقديَّة

- ١ -

في شروط الناقد :

كان ابن سلام الجمحي (١٣٩ - ٢٣١هـ) من اوائل النقاد الذين اصّلوا مصطلح النقد الادبي تعريفا، وتوضيحا حين تحدّث عن «اهل العلم» بصناعة الشعر. فرأى ان نقد الشعر كالجهبذة بالدينار والدرهم، لا تكون الا فيمن يميز بين الجيد والرديء، والصحيح والزائف، فقال : «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها اهل العلم، كسائر اصناف العلم والصناعات... ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون ولا مس ولا طراز، ولا وسم ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها.»[1]

وهذا النص - على ما فيه من تخصيص في نقد الشعر - يقدّم اللبنة الاساسية للنقد المعاصر في فروعه كافة. لانه يقوم على أمرين هما : الاستعداد، والحكم. وهذان الامران يشكلان جوهر العملية النقدية.

فالاستعداد هو الشرط الفاعل الذي يجب ان يتوافر في الناقد قبل الشروط الاخرى، أما الحكم الصائب فهو النتيجة التي تقوم على الاستعداد ومكملاته. ومن هنا وجدنا ان اكثر النقاد المعاصرين دراية بالعملية النقدية يشترطون في الناقد الفطرة او الاستعداد قبل غيرها من المؤهلات العلمية المكتسبة التي تساعد على خلق الناقد الجيد. لان النقد

---

(١) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، السفر الاول، القاهرة، ١٩٧٤، ٥.

موهبة فطرية تولد مع ولادة الناقد[1]، قبل ان يكون دارسا علميا قد تخرج في جامعة ونال شادة ما.[2]

ولما كان شأو هذه الدراسة تقديم موقف كلي عن الاسس النظرية لجهود نازك الملائكة النقدية في حقول المعرفة الادبية كان من الواجب علينا في هذا التمهيد أن نحدد شروط الناقد أولا قبل أن نخوض في مؤهلاتها النقدية ومنطلقاتها، لان «المؤهلات النقدية» لا تقوم الا على هذه الشروط، فضلا عن ان اطلاع القارىء عليها يساعده في الحكم على تلك المؤهلات، سواء أكانت ترسم صورة متكاملة في منهج الناقدة، أم تدل على قصور سلبي في العدة والمؤهلات .

فما هذه الشروط؟

لعلنا لا نغالي ان قلنا : ان شروط الناقد المبدع تزداد يوما بعد آخر، ولن تقف ما دامت حركة الزمن مستمرة دائبة. فاذا كان الاستعداد – أو الملكة أو الفطرة – شرطا في الشاعر، فان شروطا كثيرة[3] ينبغي توافرها في الناقد اليوم، ليجعل احكامه في التحليل والتفسير، والتقويم تجد صداها لدى القارىء في أدراك جدة الافكار وحيويتها، بعد ان تكون قد فرضت نفسها في ميدانها الخطير.

من هذه الشروط – بعد الملكة – مؤهلات تتزايد اكتسابا بازدياد سني عمر الناقد، واتساع ميدان ممارسته من جانب، وتعقد النصوص الابداعية، وتعدد الاتجاهات النقدية من جانب ثان. وتشمل دراسة اللغة

(١) ينظر : علي جواد الطاهر «مقدمة في النقد الادبي» ٣٤٣ – ٣٤٤.
(٢) ينظر : داود سلوم «مقالات في تاريخ النقد العربي»، ١٨.
(٣) ينظر : علي جواد الطاهر «مقالات»، ١١.

القومية، والاحاطة بعلومها، ومعرفة خصائص تراث الامة وتاريخها، والاطلاع على ميادين انجازاتها في حقل الحضارة والعلوم الانسانية، والالمام بالدين والفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع الماما يوقي الزلل والخطأ، ودراية مقبولة فيما كان حقلهُ علميا صرفا، ومعرفة بلغة اجنبية واحدة في الاقل، ومواكبة حركة النقد الانسانية، ومعرفة اتجاهاتها الجديدة، وصرعاتها المفتعلة، مع ثقافة عامة تحصّن صاحبها وتزداد اتساعا بمرور الايام. الى جانب ادامة قراءة النصوص الابداعية، والتصدي لها دربة وممارسة لتكوين الادوات النقدية وامتلاكها، وتقديم شخصية صاحبها من خلل لغته الخاصة، واسلوبه المميز، وغير ذلك.

ان مؤهلات الناقد المكتسبة لم تكن بعيدة عن متناول النقد القديم، فرأى ابن سلاّم الجمحي يوحي بشيء من هذا على الرغم من افتقاره الى تحديد واضح، لكن النقد العلمي الجامعي المعاصر توسع فيها واعطاها أهميتها في كونها تكمل موهبة الناقد الفطرية في حقل النقد التطبيقي.

وليس ما قلناه الا توسعة لمن سبقنا من النقاد[1]. فحين يضعها الطاهر مكملة للموهبة بقوله : «ولا بد للفطري من مكتسبات، والمؤهلات المكتسبة في النقد عديدة تزداد بمر الزمن وتعقد الحياة.»[2] نجد داود سلوم يضعها قسيما للموهبة بقوله : «فالثقافة العميقة والشاملة والملونة والمتنوعة، والمعرفة الجيدة بلغة وبأكثر من لغة هي سمة ضرورية لخلق الناقد الجيد»[3].

---

(١) لعل مصطفى عبد اللطيف السحرتي الوحيد بين النقاد المعاصرين الذين قدموا المؤهلات المكتسبة على الموهبة في الترتيب. ينظر «الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث»، ١١

(٢) مقدمة في النقد الادبي، ٣٤٤.

(٣) مقالات في تاريخ النقد العربي، ١٩.

تلك هي أهم معالم الناقد وشروطه، وكان على هذا المدخل ان يتبينها واضحة جلية، ويبينها للقارىء قبل ان يعرض لمؤهلات نازك النقدية، ليتسنى تلمسها منهجيا، وتأصيلها علميا بحيدة وموضوعية.

– ٢ –

الاستعداد فطرة ونشأة :

في اسرة «الملائكة» البغدادية ولدت «نازك»* وكانت اول عقب لابويها[١].

واسرة الملائكة أسرة شاعرة[٢] تقرض الشعر وتتبارى فيه وتعنى بالادب[٣]. فرب الاسرة «صادق الملائكة» والد نازك كان ينظم الشعر وله قصائد كثيرة، وأرجوزة في اكثر من ثلاثة آلاف بيت. وعلى الرغم من كل هذا كان متواضعا لم يرض يوما ان يسمي نفسه شاعرا مع سرعة بديهته وقدرته على الارتجال[٤]. وتدلنا المراجع التي بين أيدينا على ان الرجل كان ذا ثقافة ادبية جيدة، مكنته من نظم الشعر، والتأليف

---

* كانت ولادتها في ١٩٢٣/٨/٢٣م، في محلة «العاقوليّة» وهي احدى مناطق بغداد القديمة.

(١) ينظر : بدوى طبانة «أدب المرأة العراقية في القرن العشرين»، ٩٩.

(٢) يعرّف ابن رشيق القيرواني (البيت الشعري) بقوله : «وذو البيت من عم الامر جميع اهل بيته، أو اكثرهم»، العمدة ٣٠٨/٢.

(٣) ينظر : أدب المرأة العراقية في القرن العشرين»، ٥٠. كذلك : المقابلة التي اجراها عبد الواحد لؤلؤة لمجلة «البيان» الكويتية، ع٣٥، شباط ١٩٦٩م، ١٤ – ١٧.

(٤) تنظر : نازك الملائكة «لمحات من سيرة حياتي وثقافتي» مطبوعة على الالة الكاتبة، ١. وقد زودتني الناقدة مشكورة بنسخة منها.

الادبي[1]. ويبدو ان مكتبته التي كانت «تضم كنوز الادب العربي وشيئا من الفكر المعاصر»[2] قد شاركت في ترسيخ ثقافة الاسرة جميعا.

اما والدة نازك فهي «سليمة الملائكة» التي عرفت بأسمها الادبي «ام نزار الملائكة» وكانت تنظم الشعر وتنشره في المجلات والصحف العراقية. وقد صدر لها بعد وفاتها ديوان «انشودة المجد»[3].

وأخت نازك «احسان» واخوها «نزار» نظما الشعر ايضا[4]، وكانت لاحسان مشاركة ادبية جيدة، دلت على قدرات ابداعية في الكتابةوالترجمة[5].

---

(١) نشرت له مجلة «البيان» النجفية سلسلة من المقالات الادبية بعنوان «الشعر ذو الاعلام» في الاعداد : ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨ من سنتها الاولى، ١٩٤٦م. ونشرت له كذلك تسعة فصول ادبية من سلسلة «من وحي القاموس» في اعداد السنوات : ١٩٤٦، و١٩٤٧، و١٩٤٨م، اشار في اول فصل فيها الى انه سبق ان نشر اثنين واربعين فصلا منها في جريدةالحوادث، فهي بهذا تبلغ واحدا وخمسين فصلا. ينظر : العدد العاشر لسنة ١٩٤٦م. وصدر له في بغداد سنة ١٩٤٨ «ذوو الفكاهة في التاريخ». ينظر : كوركيس عواد» معجم المؤلفين العراقيين ٢ : ١١٣. وعن آثاره الادبية المخطوطة تقول نازك : «وقد ترك مؤلفات كثيرة أهمها موسوعة في عشرين مجلدا عنوانها «دائرة معارف الناس» اشتغل فيها طيلة حياته واعتمد في تأليفها على مئات المصادر والمراجع» لمحات ٢٠.

(٢) مقدمة نازك لديوان ام نزار الملائكة «انشودة المجد» ٧.

(٣) جمعته، وقدمت له، ونشرته نازك الملائكة، وطبع في مطبعة التضامن ببغداد سنة ١٩٦٥.

(٤) ينظر : عبد الجبار داود البصري «نازك الملائكة، الشعر والنظرية»٣٨.

(٥) نشرت احسان دراسات ادبية، منها : «العذريون والتصوف»، و«الحقيقة والرؤيا عند المتنبي وابن الفارض»، و«بديع الزمان الهمداني في مرآة العصر» تنظر : الاداب، الاعداد الصادرة في شباط ١٩٥٨م، وحزيران ١٩٧٠م، وايلول ١٩٧٠م. وترجمت قصة ومقالات ادبية، منها : «يقظة – قصة للكاتب برايس والتون» و«العالم واللغة والشاعر، لاروين اومان» تنظر : الاداب، ايلول ١٩٥٧م، وأيار ١٩٧٢م. فضلا عن انها كتبت مقدمة ديوان نازك الاول «عاشقة الليل» الذي ظهرت طبعته الاولى سنة ١٩٤٧م في بغداد. (مطبعة دار الزمان).

ولعل من المفيد ان نذكر هنا ان خالي نازك وهما : الدكتور «جميل الملائكة» و«عبد الصاحب الملائكة» شاعران لهما آثار مطبوعة[1].

في هذه الاسرة نشأت نازك وترعرعت، وكان لها ميل قوي عميق الى الشعر والادب ظهرت بوادره منذ الطفولة، وقد سمعت أبويها وجدها يقولون عنها انها «شاعرة» قبل ان تفهم معنى هذه الكلمة، لانهم لاحظوا عليها التقفية، واذنا حساسة تميز النغم الشعري تمييزا مبكرا. وبدأت بنظم الشعر العامي قبل ان تبلغ سبع سنوات، وكانت تحفظ اخوتها الاصغر منها اغاني بالعامية موزونة ومقفاة. وفي سن العاشرة نظمت اول قصيدة فصيحة ارتكبت في قافيتها غلطة نحوية[2]. ثم اشتد حبها للشعر حين بلغت الثانية عشرة من العمر، وأصبح ينمو ويتزايد مع السنين[3].

وكانت منذ صغرها تحب اللغة العربية والانكليزية والتاريخ، ودروس الموسيقى، وتجد لذة في دراسة العلوم، ولا سيما علم الفلك وقوانين الوراثة والكيمياء، لكنها في الوقت نفسه كانت تمقت الرياضيات مقتا شديدا[4].

---

(١) ترجم جميل الملائكة «رباعيات الخيام» شعرا سنة ١٩٥٧م، واصدر «ميزان البند» سنة ١٩٦٥م، فضلا عن دراساته في هندسة الري والبناء بالعربية والانكليزية. اما عبد الصاحب الملائكة فقد اصدر ديوان «ارادة الحياة» سنة ١٩٦٣. للاستزادة ينظر : كوركيس عواد، معجم المؤلفين ١: ٢٧٦. كذلك : عبد الجبار البصري، نازك الملائكة، ٣٨.

(٢) تنظر : نازك الملائكة «الشعر في حياتي » المجلة العربية للثقافة، آذار ١٩٨٣م،١٨٣.

(٣) ينظر : لمحات، ١٠١١.

(٤) نفسه، ١.

اما التفكير الفلسفي فقد تملكها منذ الصبا حتى غدا عادة من عاداتها تقول : «كنت دائما احب ان افلسف كل شيء، واغوص في حيثياته واسبابه. وفي سنوات النضج اقبلت على قراءة الفلسفة»[1] . ويبدو ان احساسها الدائم بأنها تختلف عن سائر البنات اللواتي كن في سنها أيام الطفولة كان نوعا من التفكير الفلسفي الذي قادها الى الانعزال عنهن، لاننا وجدناها تقول : «فأنا كثيرة المطالعة، محبة للشعر والغناء، جادّة قليلة الكلام، بينما هن لا يطالعن ولا يعبأن بالفن، وليس لهن من الجد في الحياة الايسير.... وعندما بلغت السادسة عشرة أصبحت اعد العزلة فضيلة الشاعر وحرية المفكر. ونبذت المجتمع. وانطويت على نفسي. ولكنني بعد الثلاثين اصبحت اجد سعادة في الصداقة ومعرفة الناس، وتذوق ما في شخصياتهم من جوانب جميلة»[2].

- ٣ -

الاكتساب تأثرا :

لعل مقولة «بول فاليري» عن أثر الاخرين في تكوين ثقافة الكاتب يمكن ان تكون قاعدة ادبية عامة تنطبق على المبدعين جميعا، في مجالات شتى من المعرفة، يقول : «لا شيء أدعى الى ابراز اصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث الا عدة خراف مهضومة»[3]، لان وراء كل ابداع مميز مؤثرات اكثرها وضوحا

---

(١) نفسه، ١٨.

(٢) لمحات، ١٨.

(٣) ترجم المقولة محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، ١٧.

اتساع دائرة ثقافة المبدع، وصلابة ارضيته الفنية، وادراكه ان ابداعه لن يتأتى بالموهبة حسب ، انما بتملكه لأدوات أصالته التي تستند – أول ما تستند – الي هضم الموروث، واستخلاص حالات الابداع فيه، ومعرفة مؤثرات الحاضر الثقافية، واستلهام معاناة النفس الانسانية ومشاعرها، وذهولها عبر تجاربها التاريخية والحاضرة، وطموح رؤيتها المستقبلية(١). ويذهب ظننا الى ان نازك الملائكة كانت قد ادركت اهمية هذا الاثر في حياتها الابداعية منذ ان بدأت تعي ما تمتلكه من استعداد في ذاتها. فراحت تغترف من هذا الرافد بكل وعي واصرار، فتأثرت بعدد كبير من المبدعين في مجالات شتى، حتى اضحى اثر من تأثرت بهم يشكل عبئا على هذا التمهيد لو جئنا به على نحو مفصل. كذلك نرى ان اسلوب الاحصاء سيكون مخلا بالمنهج لو اعتمدنا عليه، لهذا آثرنا التكثيف حلا وسطا.

كان لابوي نازك تأثير عميق في بدء حياتها الفكرية، فقد بقي والدها استاذها في النحو حتى انهت دراستها الجامعية الاولى، فكانت تهرع اليه بكل مشكل نحوي يعرض لها وهي تقرأ ابن هشام، والسيوطي، والاشموني، وسواهم. وكانت شديدة الولع بالنحو، لذلك كان طبيعيا ان تكون الطالبة الوحيدة – بين طلبة قسم الغة العربية في دار المعلمين العالية – التي اختارت للتخرج رسالة في موضوع نحوي هو «مدارس النحو» أشرف عليها استاذها العلاّمة مصطفى جواد، الذي كان له في حياتها أعمق الاثر أيضا.

اما والدتها فقد كان لها أثر واضح في حياتها الشعرية، لانها كانت

---

(١) ينظر للباحث : الاسطورة في شعر السياب، ٨٩.

تعرض عليها قصائدها الاولى، فتوجه اليها النقد، وتحاول ارشادها[1].

وفي مرحلة الثانوية لاح عليها شغفها بالشعر الحديث، فتأثرت بشعر «علي محمود طه، وابراهيم ناجي، ومحمود حسن اسماعيل»[2]، وبدوي الجبل وامجد الطرابلسي، وعمر أبي ريشة، وبشارة الخوري[3].

وقد بلغ نشاطها الفني والادبي اوجه في سنة ١٩٤٢، حينما كانت طالبة في السنة الثانية من دار المعلمين العالية، فاندفعت تطلب الثقافة والعلم في نهم لا يرتوي، وحرارة لا تنطفىء – على ما تقول –، ففي السنة نفسها انتظمت طالبة في فرع العود بمعهد الفنون الجميلة، ودخلت طالبة في فرع التمثيل[4]، ولم تكتف بذلك، وانما انتمت الى صف لدراسة اللغة اللاتينية، فوهبت نفسها لهذه الدراسات كلها في اندفاع لا مثيل له، وكانت تحبها اشد الحب[5].

---

(١) لمحات ٢.

(٢) احمد مطلوب «لغة نازك الملائكة» ٦٤٢. (تذكاري).

(٣) لمحات ٢.

(٤) تقول نازك عن سبب دراستها للتمثيل : «كان لي فيها دافعان : أولهما ان اتعلم فن الالقاء، فقد كنتُ ارتقي المسرح لالقي قصائدي فاقرأُها قراءة رتيبة دون ان اعرف كيف الوّن صوتي بالانفعال، وارفعه واخفضه، وانغمه مع معاني قصيدتي..... والدافع الثاني انني اطلعت على منهج الدراسة في هذا الفرع فبهرتني. كانت دراسة مفصلة للميثولوجيا الاغريقية... وكان موضوع (تاريخ المسرح والادب المسرحي) يشمل دراسة اسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس، واريستوفان، وكنت اعلم مدى غنى الادب اليوناني، ومدى ضرورته للمثقف والدارس»، لمحات،٦.

(٥) تقول نازك عن دراستها اللاتينية : «وبدأت احفظ بحماسة تلك القوائم التي لا تنتهي من حالات الاسماء وفصائلها، وتصريف الافعال وسواها.. وقد بقي حب اللغة اللاتينية في دمي حتى اليوم. وما زلت اقتني كتب الشعر اللاتيني واحاول ان اقرأها كلما وجدت فراغا. واتذكر انني بعد شهرين من بدئي لدراسة اللغة أصبحت اكتب مذكراتي بها، كما نظمت نشيدا لاتينيا على نغمة الأغنية المشهورة (At The Ballalika)...»لمحات،٧.

وقد واصلت دراسة اللغة اللاتينية سنوات كثيرة مستعينة بالمعاجم، ثم دخلت صفا فيها بجامعة «برنستن» بالولايات المتحدة فدرست نصوصا للخطيب الروماني «شيشرون» واعجبت بشعر الشاعر اللاتيني «كاتولوس» وحفظت مجموعة من قصائده ما زالت تترنم بها احيانا في وحدتها[1].

أما تأثرها بالادب الانكليزي فقد بدأ وهي طالبة في دار المعلمين العالية حينما قرأت «شكسبير» وترجمت الى الشعر العربي احدى سونيتاته آنذاك، هي «الزمن والحب». وفي سنة ١٩٤٥م، بدأت تكثر من قراءة الشعر الانكليزي، فاعجبت بالمطولات الشعرية الانكليزية[2]، واحبت ان يكون لنا في الوطن العربي مطولات مثلهم. وسرعان ما بدأت قصيدتها المطولة «مأساة الحياة» التي يدل عنوانها على تشاؤم مطلق اوحاه تأثرها بفلسفة «شوبنهاور» الالماني المتشائم[3].

ثم اقبلت بعد ذلك على قراءة شعر «بايرون» و«شلّي» حتى دخلت في سنة ١٩٥٠م دورة المعهد الثقافي البريطاني لدراسة الشعر الانكليزي، والدراما الحديثة، وكان سر نجاحها انها انهمكت في قراءة عشرات من كتب الشعر والدراما. ثم سافرت الى الولايات المتحدة لدراسة النقد الادبي في جامعة «برنستون» في نيوجرسي، فاتيحت لها الدراسة على يدي نقاد الادب، مثل «ريتشرد بلاكمور»، و«الن داونر»

---

(١) لمحات، ٦، ٧.

(٢) مثل The Prelude لـوردزوورث، و (Paradise Lost) لميلتون، و Childe Harold) Pilgrimage لبايرون، وسواها، ينظر: الشعر في حياتي، ١٨٨.

(٣) مقدمة «مأساة الحياة واغنية للانسان» مج١ : ٦ - ٧.

و«الن تيت» و«دونالد ستاوفر»، و«ديلمور شوارتز» وكلهم اساتذة لهم مؤلفات معروفة في النقد الادبي[1].

ثم عادت الى العراق سنة ١٩٥١م، وبدأت تتجه الى كتابة النثر عامة، والنقد الادبي خاصة، وفي عام ١٩٥٣م، القت محاضرة في نادي الاتحاد النسائي ببغداد كان عنوانها «المرأة بين الطرفين السلبية والاخلاق»[2].

وفي عام ١٩٥٤م هيأت لها مديرية البعثات العراقية دراسة الادب المقارن في الولايات المتحدة، في جامعة «وسكنسون» فأتاح لها موضوع الادب المقارن الاستفادة من اللغات الاجنبية التي تعرفها، فأكسبتها هذه الدراسة ثقافة غنية اخصبت ذهنها، تقول عنها : «وقد كنت اقضي اغلب الوقت في مكتبة الجامعة القريبة التي كان لها أعمق الاثر في حياتي في تلك الفترة. كما ان حياتي اغتنت بافكار عذبة كثيرة منوعة، واكتسبت من التجارب اضعاف ما كسبته في حياتي السابقة كلها وتغيرت مفاهيمي ومثلي ومقاييسي، وتبدلت شخصيتي كلها. وكان النظام في هذه الجامعة رائعا لانه لا يتطلب كتابة اطروحة كبيرة بل يكلف الطالب باعداد مجموعة كبيرة من الابحاث في موضوعات ادبية منوعة، فكنت أجد متعة عظيمة في كتابة هذه المقالات التي مرّنت قابليتي في النقد الادبي... واستغرق اعداد الماجستير في الادب المقارن سنتين كتبت خلالهما مذكرات ادبية كثيرة[3]، سجلت فيها ملاحظاتي

(١) لمحات، ٨ – ٩.

(٢) يجد القاريء نصها في كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي» ٣١ – ٤٦.

(٣) نشرت جريدة الاهرام المصرية حلقة منها في عددها الصادر يوم ١٩٦٦/٨/٥.

على الكتب التي قرأتها، والاشخاص الذين تعرّفت اليهم وعشت بينهم في تلك الفترة»[1].

وقد ذكرت نازك في احدى رسائلها اسماء الشعراء الانكليز الذين أحبتهم، مما جعلنا نعد تلك الرسالة وثيقة مهمة – في الكشف عما كان في ثقافتها من أثر غربي – تبيح لنا الاستشهاد بجزء منها، وان كانت الرسالة شخصية، فهي تقول فيها : «واولهم عندي شيكسبير في مسرحياته وسونيتاته وقصائده الطويلة، فقد احببته اشد الحب، وما زلت اجد النشوة في قراءة شعره، فهو شاعر الذروة. يليه جون كيتس الذي درسته دراسة موسعة، وحفظت كثيرا من شعره. يليه فرانسس تومسن، وروبرت بروك، وت.س. ايليوت، وييتس، ودلن توماس، ومن الشعراء الذين احببت شعرهم جون دون، فشعره يبدو لي رائع الاعماق بحيث اجد دائما لذة في قراءته. وهناك شعراء اقل شهرة أسعد بقراءة شعرهم مثل : أدغار ألن بو، وتشيسترتن، واوسكار وايلد، ولونغفلو. وشعراء آخرون قد اكون احببت لكل منهم قصيدة او قصيدتين. اما كولرج ووردزورث، وشلي، وبايرون فقد قرأت لهم كثيرا واحببتهم احيانا ولم اتحمس لهم احيانا اخرى. وكثيرا ما راق لي شعر المجهولين الذين يختصرون اسمهم بكلمة (Anon). كما احببت الشعر الانكليزي الشعبي وحفظت كثيرا من الاغاني الامريكية الفولكلورية. وكل هذا الذي اقوله مختصر، فالشعر الانكليزي واسع وانا لا اكف عن القراءة فيه..»[2].

---

(١) لمحات، ١٠، ١١.

(٢) من رسالتها الى صالح مهدي حميد، وهي مؤرخة في ١٩٧٥/٤/١٨ وقد زودني بها الصديق صالح مشكورا.

اما دراستها للغة الفرنسية فقد بدأت سنة ١٩٤٩، في بيتها مع اخيها «نزار» اعتمادا على كتاب انكليزي يعلم هذه اللغة، وواصلت تعلمهما حتى دخلت سنة١٩٥٣م دورة في المعهد العراقي قرأت فيها نصوصا من الادب الفرنسي مثل قصص «الفونس دوديه» و«موباسان» ومسرحيات موليير[١].

– ٤ –

الوعي النقدي معيارا في الاكتساب :

ظلت قراءة ناقدتنا في الادب الغربي قراءة فاحصة جعلتها تحصن نفسها من خطر الغزو الفكري، ومواقف بعض الادباء الاوربيين الداعية الي معاداة المجتمع، وازدراء الاخلاق، وكره الحياة، والشعور باليأس، والرعب والايمان بالعبث واللا جدوى، والاستغراق في الجنس واللا اخلاقية. لهذا وجدناها تتصدى للمزالق الكامنة وراء كل موقف من هذه المواقف تصدى العارف الخبير. ولعل بحثيها «الادب والغزو الفكري»[٢] و«محاذير في ترجمة الفكر الغربي»[٣] يفصحان عن وعي نقدي حصيف.

---

(١) تقول نازك : «ولكن نطقي بهذه اللغة بقي رديئا حتى اليوم، لأنني تعلمتها من دون استاذ يلفظ امامي الكلمات ولم تتح لي فرصة للسفر الى فرنسا والحياة فيها فترة، وهذا ما يحزنني دائما، حين اجدني اقرأ وافهم ومع ذلك لا احسن الكلام ولا النطق الصحيح» لمحات، ٧ – ٨.

(٢) قدّم الى مؤتمر الادباء العرب الخامس المنعقد في بغداد (١٥ – ٢١) شباط ١٩٦٥م، وطبع في مطبعة العاني، ثم أعيد نشره في مجلة «الاداب» في عددها الثالث، آذار ١٩٦٥. وضمه كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي» ١٢٧ – ١٤٥.

(٣) نشر في مجلة «الاداب» العدد الرابع، نيسان ١٩٦٦م، واعادت نشره مجلة «حضارة الاسلام» الدمشقية لاهميته في عددها الاول من سنتها السابعة في ١٩-حزيران، ١٩٦٦م، وضمه كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي» ١٤٧– ١٦٤.

وفيما يأتي أسماء لبعض من قرأت لهم بلغاتهم، وشيء من ملاحظاتها النقدية بازاء بعض مواقفهم، أو مواقف ابطالهم، ليتسنى للقارىء الاحاطة بوعيها النقدي قارئة :

١ – الفيلسوف الفرنسي «جان ماري غويو».

وجدته يعبر عما يتصف به الغربي عموما من الحسية، والمادية، وهو على العكس من العربي الذي يتصف بالروحانية والتأمل والخشوع[١].

٢ – الفيلسوف الالماني «نيتشة».

استشهدت به توكيدا لمقولتها في كون الغربي يقدس الحياة[٢].

٣ – الفيلسوف القديس «اوغسطين».

لاحظت في فلسفته اتجاها ماديا على الرغم من تدينه، ففي اعترافاته وجدت مسحة حسية عنيفة في حبّه لله، وأثر العاطفة الارضية في مناجاته له[٣].

---

(١) يقول غويو : «ا الطبيعة لا ترى في الخير والشر تضاربا، ولا تعارضا وانما هما عندها مثل الحرارة والبرودة عند طالب الطبيعيات، كلاهما درجة في المعيار الاخلاقي، وكلاهما ضروري لان الواحد منهما يوازن الثاني في الخليقة» وهذه الفقرة من ترجمتها لكتاب غويو :
Asketch of Morallty Indepent of Oblıgatıon or Sanction
ينظر التجزيئية في المجتمع العربي ١٤٩ .

(٢) يقول نيتشه «وانما كان الاغريق يقدسون الحياة كلها، فكل ما فيها يرتفع الى مرتبة الالوهة سواء أكان خيرا ام شراً وهذه الفقرة من ترجمتها لكتابه «مولد المأساة من روح الموسيقى» ينظر التجزيئية١٤٩ .

(٣) يقول اوغسطين : «حين أحب الله فانا انما احب الضياء، والنغم، والعطر والطعام والعناق. وانه لضياء لا يمكن ان يستوعبه مكان، وصوت ازلي لا يمكن ان يسلبني اياه زمان وعطر، ولا تستطيع رياح ان تبدده، وطعام لا ينقص مهما اكلت منه، وعناق أرقد فيه فلا يوقظني منه ارتواء، ذلك ما احبه حين احب الله» وهذه الفقرة من ترجمتها لكتاب
(The Confessions of st Augestine)
ينظر التجزيئية ١٤٩، وهامش رقم (٣) من الصفحة نفسها.

٤ – الكاتب الفرنسي المعاصر آندريه مالرو.

وجدت نازك في بعض عباراته ما يصلح ان يكون مفتاحا لنفسية الغربي «انه مرعوب وتلك صفته الاولى. ومن تلك الصفة يتفرع القلق والنهم الجنسي والجريمة... والجنوح الشديد الى معاداة المجتمع واحتقار قيمه. فهذا الفرد يزدري الاخلاق كلها فيسخر من الرحمة والصدق والعفة والشرف سخرية وقحة لا بدّ ان تثير استنكار كل عربي»[١].

٥ – الأديب الفرنسي البير كامو.

وجدت في سلوك احد ابطال رواياته ما يشكل ظاهرة عامة في ادب الغرب المعاصر، وهو خلو الفرد من الشعور خلوا عجيبا، لان المثل الاعلى للشخصية اليوم هو الانسان الذي لا يحب اي احد، ولا يحترم اية مثل، ولا يدين بأي مبدأ[٢].

٦ – الفيلسوف الفرنسي سارتر.

وجدت في سلوك (أوريست) بطل «الذباب» ما يزدري البشرية والعمل والاخلاق جميعا[٣].

٧ – الكاتب المسرحي الايطالي لويجي بيرانديلو.

---

(١) يقول مالرو: «يستطيع الانسان ان يجد الرعب في أعماق نفسه دائما. وكل ما يحتاج ان ينظر عميقا» وهذه الفقرة من ترجمتها لروايته: (Lacondition Humaine) ينظر: التجزيئية ١٥٤، وهامش رقم (١) من الصفحة نفسها.

(٢) لاحظت نازك في رواية كامو (L Etranger) ان بطلها يذهب في يوم وفاة امه ليلهو على الشاطيء مع صديقة له ويتحدث عن امه المتوفاة بلهجة خالية من الشعور. ينظر: التجزيئية ١٥٤.

(٣) يخاطب (اوريست) الهه قائلا: «انت الله وانا حر» اي ان حب الله يتعارض مع حريته. ينظر التجزيئية، ١٥٤.

خلصت الى ان مسرحياته تقوم على احساسه بان الحياة عقدة لا حل لها، وان الحقائق تزوغ فلا يبقى للانسان الا ان يفقد عقله ويجن مثل (هنري الرابع)[1].

٨ – الكاتب المسرحي الانكليزي ج. ب. بريستلي.

وجدت ان من يقرأ مسرحياته «كورنيلوس» أو «اناس في عرض البحر» أو «الزاوية الخطرة» أو «الزمن وآل كونوي» يخرج كارها للحياة[2].

٩ – الكاتب المسرحي يوجين اونيل.

قالت عنه : «وماذا نجد في يوجين اونيل غير الظلام حين نقرأ مسرحياته «الحداد يلائم ايليكترا» أو «الحوار الغريب» أو «القرد ذو الشعر»[3]؟

١٠ – الكاتبان المسرحيان الامريكيان ارثر ميلر، وتينسي وليامز، والايطالي البرتو مورافيا.

قالت عن آثارهم : «ان المرء ليحس بالضيق والتشاؤم من قراءة كل هذا الانتاج المظلم المريض فكأن الغرب قد مات روحيا، ولم يعد يعطي ابناءه الا المرض والغثيان»[4].

ان قراءة نازك لكل اولئك لم تكن لمجرد الثقافة والاطلاع، وزيادة

---

(١) ينظر : التجزيئية ١٥٤ – ١٥٦.

(٢) نفسه ١٥٤.

(٣) ينظر : التجزيئية، ١٥٥.

(٤) نفسه، ١٥٥.

المعرفة والتأثر، بقدر ما كانت قراءة واعية ذكية تميز بين الرديء والجيد وبين الاسفاف والتألق، بصبر يديم الفحص، ويناقش الافكار والمواقف مناقشة المطلع على الروحية العربية طبيعة وتفكيرا، والروحية الاوربية مادية وحسا، لكونها تمتلك وعيا نقديا عززته «ثقافة بعيدة الغور في أعمال افكر العربي، واطلاع واسع على الفكر العالمي الجديد»[1] مكنها من ان تكون متوقدة الذهن حيال ما تقرأ من نصوص ابداعية.

- ٥ -

ما ترجمته من شعر اعجابا وتذوقا :

من يتصفح دواوين نازك لا يعدم وجود بعض الاشارات الى شعراء انكليز، او الى تضمينات لابيات بعضهم[2].

اما ما نشرته من شعر مترجم فقد كانت بدايته سنة ١٩٤٥م، حين ترجمت قصيدة «مرثية في مقبرة ريفية»[3] للشاعر الانكليزي «توماس غري» ترجمة شعرية في ثلاثة وثلاثين مقطعا، بلغ عدد أبياتها اثنتين وثلاثين ومئة بيت، اختارت لها بحر الخفيف ايقاعا، وكانت القصيدة مدورة في اغلب ابياتها[4].

اما ثاني قصيدة ترجمتها فقد كانت قصيدة «البحر» للشاعر الانكليزي «جورج غوردن بايرون» وذلك في ١٨/٦/١٩٤٦[5]، وتقع

---

(١) احمد مطلوب «النقد الادبي الحديث في العراق» ١٨٩.

(٢) من ذلك ماتحدثت به عن «كيتس» وقصيدته : «هايبيرون» و«سقوط هايبيرون» في مطولتها الشعرية «مأساة الحياة واغنية للانسان» وما ضمنته من شعره في قصيدتها «الى الشاعر كيتس» في مجموعتها «عاشقة الليل»، ينظر : ديوان نازك الملائكة مج١ : ١١، ٦٤٠.

(٣) ترجمها محمود محمود سنة ١٩٦٥م بعنوان «مرثية مكتوبة في فناء كنيسة ريفية» ينظر : في الادب الانكليزي، ٢٢١.

(٤) ينظر : ديوان نازك الملائكة، مج١ : ٦٦٨ - ٦٩٠.

(٥) نفسه، ٦٦٠ - ٦٧٠.

الترجمة في أحد عشر مقطعا، عدد أبياتها أربعة وأربعون بيتا، اختارت لها بحر الخفيف الصحيح ايقاعا كذلك، غير ان هذه الترجمة لم تكن كاملة[1].

وفي سنة ١٩٥٢م، ترجمت قصيدتين: كانت الاولى «الشيخ ربيع» وهي «ترجمة تصرّف عن الشاعر الفرنسي بروسبير بلانشمين»[2].

وتقع في سبعة مقاطع، عدد أبياتها ثلاثة وخمسون بيتا من الشعر الحر. اختارت لها مجزوء الرمل المذال ايقاعا. والثانية «النهر المغني» للشاعر الانكليزي المعاصر «كريسمس همفريس»[3]. وتقع في ثلاثة مقاطع، عدد ابياتها أحد عشر بيتا من شعر الشطرين، اختارت لها بحر المتقارب ايقاعا.

وترجمت في سنة ١٩٦٥م قصيدتين للشاعر الانكليزي «روبرت بروك» وضمهما ديوانها «شجرة القمر». كانت الاولى بعنوان «ولكنها ستكون الاخيرة» ادارت ترجمتها لها في مقطعين، كان عدد ابياتها ستة عشر بيتا، اختارت لها المتقارب المقصور ايقاعا. وهي من الشعر الحر[4]. والثانية كانت «اسفار»[5] جعلت ترجمتها في أربعة مقاطع صغيرة، عدد ابياتها ثمانية متخذة من الرجز المشطور ايقاعا لها.

---

(١) لانها اشارت في مقدمتها الى انها من قصيدة بايرون الطويلة :

(Childe Harold Pilgrimage)

وقد ترجمها رزوق فرج رزوق سنة ١٩٧٨م تحت عنوان «اسفار تشايلد هارولد» ينظر : مئة قصيدة من الشعر الانكليزي، ٢٩.

(٢) ديوان نازك مج٢ : ٥٤٠.

(٣) وهي ترجمة لقصيدة عنوانها (Avoca)، ينظر : ديوان نازك، مج٢ : ٥٦٣.

(٤) وهي ترحمة تصرف لقصيدة عنوانها :

(It's not Going To Happen Again) ينظر : ديوان نازك، مج٢ : ٣٧٤.

(٥) وهي ترجمة تصرف لقصيدة عنوانها (Travel)ينظر : ديوان نازك، مج٢: ٥٠٣ — ٥٠٤.

تلك كانت ترجمات نازك الشعرية، وهي ترجمات محكومة بعاملي التأثر، والزمن ولعل الاختيار لم يكن سهلا في مثل هذه القصائد، لانه محكوم بثقافة المترجمة من جانب، وبتذوقها لما تختار من جانب ثان. وتلك مؤهلات اكتسبتها ناقدتنا من طول صحبتها للادب الانكليزي، وادامتها في قراءة نصوصه الشعرية. ولعل مقارنة أية قصيدة من ترجمتها بترجمة غيرها يثبت ما قلناه. فلو أخذنا مقطعا واحدا على سبيل المثال من قصيدة «مرثية في مقبرة ريفية» للشاعر الانكليزي «توماس غري» من ترجمة محمود محمود «وهو متخصص بالادب الانكليزي» لوجدناه يترجمه سنة ١٩٦٥م هكذا :

هذا ناقوس الغروب يدق ينعى يوماً راحلاً.

وهذهِ القطعان الغاثية تشق طريقها وئيدة فوق الجبل.

وهذا الفلاح يتعثر في مشيته مؤداً صوب داره،

ويهجر الدنيا للظلام ولي[1].

في حين ترجمته نازك سنة ١٩٤٥م (أي قبله بعشرين عاما) ترجمة شعرية :[2]

في المساء الكئيبِ والجرس المحزون ينعى النهار للاجواءِ

والقطيع المكدود ينساب في المرج بطيء الخطى كئيب الثغاءِ

والفتى الحارسُ المؤود الى المأوى يجر الخطى من الاعياءِ

تاركا هذه المجالي الحزينات لقلبي أنا وللظلماءِ.

---

(١) في الادب الانكليزي، ٢٢٢.

(٢) مج١ : ٦٦٨ — ٦٦٩.

فعلى الرغم من تقارب الترجمتين معنى[1]، الا ان ما تمتلكه نازك من قدرة على استخدام المفردة في الصياغة الشعرية جعل المقطع كأنه نص شعري غير مترجم. وتلك ميزة المتمرس.

(١) ينظر Francis Turner Palgrave, The Golden Treasury (Oxford = Oxford University Press, 1964), P. 145 - 148.

الفَصْل الأول

مُنطلَقات نازك النّقديَّة

لما كانت نازك الملائكة ناقدة مؤسسة لحركة شعرية جديدة، فلا بد من انها في تنظيرها ستعتمد على منطلقات نقدية تفلسف بها مواقفها، وتطرح فيها رؤيتها وفق ما تمليه عليها متابعتها، واستقراؤها، ومراقبتها لهذه الحركة فكريا وفنيا.

ولما كانت منطلقاتُها هذه تشكل أسس نظريتها النقدية فان اية دراسة لفكرها النقدي لن تكون مقبولة علميا ما لم تتعرف تلك المنطلقات تعرفا فاحصا دقيقا. لانها تكوّن مباديء الناقدة التي تنطلق منها عندما تنظر الى أي نص، أو أي موضوع فكري أو فني، وتناقشهُ.

ولسنا نعني بالمنطلقات ما ابتكرته الناقدة من اصطلاحات نقدية - لان مجال تلك المصطلحات في الفصل الثاني - وانما نعني بها مواقفها من اكثر القضايا التصاقا بالعملية الشعرية : كموقفها من الدين، والاخلاق، والشعر، واللغة والقافية، وغيرها. ومتى تلتقي ضمن مسيرة المنطلق الواحد ومتى تختلف سواء أكان ذلك المنطلق قد تطور لديها وثبت، ام كان قد بدأ بشكل ثم اصبح على العكس من بدايته.

وعلى الرغم من ان المنطلقات الفكرية غير منعزلة انعزالا تاما عن المنطلقات الفنية، فاننا آثرنا تغليب صفاتها العامة عند العزل. فما كانت الغلبة فيه للفكر وضعناه ضمن الفكرية، وما كانت الغلبة فيه للفن ادخلناه ضمن الفنية.

لذلك فان هذا الفصل سيعنى في مبحثهِ الاول بالمنطلقات الفكرية، في حين سيعنى مبحثه الثاني بالمنطلقات الفنية. على أننا سنقف عند المنطلق الواحد في مسيرته بدءا ونهاية، سواء أكان ثابتا، ام متحولا. وهو منهج ارتضيناه في هذا الفصل.

المبحث الاول
منطلقات نازك الفكرية

الديـــن :

اذا كان رفض الانسان لحقيقة الموت وحتميته قد أوصله في مراحله البدائية الى القلق والاضطراب والتشكك فكيف الحال به واعيا اذا كان لا يؤمن بفكرة الفناء، ويرفضها أشد الرفض؟

ان ذلك سيقوده حتما الى رعب مدمر يعصف بنفسيته وينتهي بها الى عالم سوداوي مضبب بالتشكك والالحاد. عالم يخرجه من دائرة الطمأنينة، ويجعله منكفئا على ذات مليئة بالضياع والتمزق والخوف. وعند ذلك تكون المحصلة النهائية تهديم الاعماق وتخريبها، وايصالها الى حالة من عدم الاستقرار. وهو أمر ان لم يكن يثير الجنون في النفس فلا اقل من ان يثير فيها الفزع. وقليلون هم الذين تداركتهم رحمة السماء فانتفضوا من كبوة الانكفاء على الذات الخاوية، واتجهوا الى دائرة الايمان المفضي الى الامان. ولعلّ نازك الملائكة واحدة من اولئك القلة الذين تداركتهم العناية الالهية.

فهي تعترف بجرأة ان في بعض مراحل حياتها الحادا افضى بها الى الحزن والقلق والحيرة. قائلة : «انني لم اكن متدينة في فترات حياتي كلها، لا بل أنني مررت بفترة الحاد وتشكك فظيع ما بين ١٩٤٨ و١٩٥٥»[١].

---

(١) نازك، لمحات، ١٩.

وبمراجعة فاحصة لآرائها وشعرها نتبين ان مشكلة الموت واحدة من المشكلات التي قادت الناقدة الى فكرة العدم في مرحلة الشباب، فكان من نتائجها مطولة «مأساة الحياة»[1] التي توضح تشاؤما مطلقا، وشعورا حادا بالالم والعدم مبعثه الخوف من الموت. وقد صرحت بذلك غير مرة. ففي مقدمة «مأساة الحياة واغنية للانسان» قالت : «أما أنا فلم تكن عندي كارثة أقسى من الموت. كان الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى أقاصي صباي الى سن متأخرة»[2] ثم اكدته قائلة : «وكان من مشاعري أذ ذاك التشاؤم والخوف من الموت»[3].

ويبدو ان فكرة فناء الانسان، واستحالته الى عظام نخرة هي التي قادتها الى هذا الهلع المدمر، وجعلتها ضائعة ممزقة غير مستقرة فهي تقول في احدى رسائلها «فقد بقيت أرفض مسألة فناء الانسان أشد الرفض، وأجد لها في نفسي حزّ السكاكين، فاتعذب بفكرة الدود الذي سيأكلنا، والجماجم التي سنصير اليها. وهذه الفكرة بما فيها من رعب وحزن قد هدّمت نفسيتي تهديما، وكادت تقضي على حيوية ذهني وتدمر مستقبلي لولا ان تداركتني رحمة الله»[4].

ووفقا لما تقدم فان الخوف من الموت كان في ظننا سببا من أسباب الحاد الناقدة، فضلا عن أسباب اخرى رآها الدكتور سالم الحمداني

---

(١) نظمتها سنة ١٩٤٥، وأجرت عليها تعديلها الاول سنة ١٩٥٠، ينظر : ديوان نازك الملائكة، مج١ : ٧ – ١٩.

(٢) ديوان نازك الملائكة، مج ١ : ٧.

(٣) نفسه، ٩.

(٤) من رسالة لها الى الدكتور سالم الحمداني في ١٩٧٨/١/١، وقد زودني مشكورا بنسخة مصورة منها.

تتصل بالتأثيرات الثقافية، وقراءتها للفلسفات المادية وانقطاعها عن المثل الشرقية بقيمها الروحية وأفكارها الدينية، واتصالها بالفكر العلمي القائم على الاستدلال المنطقي والمادي، والنزوع الى مثالية افلاطونية لا حدود لها[1].

ان مشكلة الخوف من الموت لم تكن لتتفاقم وتفضي الى الالحاد لو ان الناقدة قوّت من صلتها بعالم السماء، وجعلتها مدخلا لعالم الروح الباحث عن الطمأنينة. ولعل في قولها : «لم اكن اذ ذاك اقرأ القرآن او اهتم به»[2] . ما يؤكد ما ذهبنا اليه.

ان مرحلة الالحاد التي عاشتها ناقدتنا أنشأت في أعماقها فراغا فاغرا رهيبا[3] دام عقدا من الزمن تقريبا. لم تستطع ان تملأه الا بعد ان انتهت الى الايمان بالله ايمانا كاملا سنة ١٩٥٧[4]. فقادها هذا التحول الى ان تعيد النظر في بعض مواقفها السابقة، ولا سيما موقفها من الموت، اذ لم تعد ترى فيه فناء، وانما وراءه حياة لا بد منها. كما رأت في الصلاة رمزا للجانب الروحي في الانسان، فربطت بين الصلاة والثورة، وعدتها معادلا حيا للقيم الثورية، والقيم الجمالية، والقيم الانسانية. فضلا عن انها تربية للروح والجسم واكمال لانسانية الانسان[5].

وجعلها هذا التحول تنبه باصرار على ضرورة التفريق بين موقفنا

---

(١) ينظر : ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة، ١٧ — ١٨.

(٢) من رسالتها الى د. سالم الحمداني في ١٩٧٨/١/١، ٤.

(٣) تقول نازك في رسالتها المتقدم ذكرها : «لان عوامل كثيرة قد تجمعت في حياتي وشككتني في وجود خالق مهيمن لهذه الخليقة، فنشأ في أعماق نفسي فراغ فاغر رهيب لا يملؤه شيء.».

(٤) نفسه «والحمد لله أنني انتهيت الى الايمان بالله ايمانا كاملا عام ١٩٥٧».

(٥) تنظر : مقدمة «للصلاة والثورة» ٥ — ١٢.

من الدين وموقف الغربيين منه. وكأنها تشير بذلك الى ان موقفها الالحادي كان نتيجة لاقبالها الشديد على قراءة الادب الغربي. لذلك رفضت فصل الدين عن الحياة، كما يفعل الغربيون، ورأت فيه معنى سيئا يصيب حياتنا العقلية الحديثة بالانحراف ويؤدي الى فصل العروبة عن تراثها وحضارتها[1].

وحين اصدرت «يغير الوانه البحر» تغنت بالذات الالهية، وبالرسول العربي العظيم، ودلت على ايمان قوي، وخشوع كبير[2]. كما ان في «للصلاة والثورة» بعض قصائد التجلي والوجد الصوفي الطافحة بالايمان والتغني بالاسماء الحسنى[3].

وفي هاتين المجموعتين تخلصت نازك من ذاتيتها – على حدّ قول الدكتور أحمد مطلوب – حينما التزمت كل الالتزام بقضايا امتها العربية وعقيدتها الاسلامية[4]. ويرى الدكتور سالم الحمداني ان تحول نازك الملائكة من الالحاد الى الايمان «اكسبها خصبا فكريا وفنيا معا وسما بها الى ما كانت تصبو اليه انسانة وشاعرة، لانها حين اهتدت الى معرفة الله وآمنت بوجوده انفتحت نفسها على الخير وتدفقت في عروقها دماء حياة جديدة سعيدة»[5].

نخلص من هذا الى ان الالحاد قاد الى الحزن، وان الايمان قاد الى التفاؤل، وشتان ما بين الموقفين.

---

(١) تنظر : نازك – الادب والغزو الفكري، ٩ – ١١.

(٢) قصيدتا «الماء والبارود» و«زنابق صوفية للرسول» ٢٥، ٥٢.

(٣) قصيدتا «الهجرة الى الله» و«للصلاة والثورة»، ٦٨، ١٤٩.

(٤) لغة نازك الملائكة، ٦١٠، (تذكاري) وتنظر : مقالة الدكتور أحمد مطلوب «ديوانان لنازك الملائكة» المنشورة في مجلة «البيان» الكويتية، ع١٤٥، نيسان ١٩٧٨م.

(٥) ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة، ٣٠٢ – ٣٠٥ (تذكاري).

الاخـــلاق :

يتصف نقد نازك بالاخلاقية، بمعنى أنها تعير الاخلاق اهتماما عظيما فيما تطرحه من آراء وافكار نقدية. حتى اننا نرجح اعتبار كتابها «التجزيئية في المجتمع العربي»[1] أقرب الى الاخلاق منه الى مشكلات المجتمع العربي. لانها في اغلب مقالاتها التي جمعت منها مادة الكتاب كانت تنحو منحى ينطوي على دعوة صريحة في جعل الاخلاق تمتزج بالحياة امتزاجا كليا.

ان موقف الناقدة من الاخلاق والجمال موقف موحد. فحين تتحدث عن الجمال فانها لا تفصله عن الاخلاق، كذلك فان حديثها عن الاخلاق لن يكون مستقلا عن الجمال، فهما وجهان لعملة واحدة.

ولتوضيح هذه الفكرة نقول : لما كانت وظيفة الشاعر في مفهوم الناقدة «ان يدل على منابع الجمال في الاشخاص والاشياء»[2] فانه سرعان ما سيكتشف القانون الاعظم في حياته وحياة الانسانية، وهو «ان الاخلاق اعلى صور الجمال في الخليقة. وانما الفرق بين الاثنين ظاهري حسب. اما الجمال فهو شيء محسوس يدركه البصر، واما الاخلاق فهي الجمال المعنوي الذي لا يرى وانما تتحسسه النفس المرهفة ويدركه العقل»[3] وعند هذا سيتاح للشاعر ان يدرك وظيفته الفنية، ويبلغ رسالته الخيرة.

---

(١) صدر عن دار العلم للملايين، ط١، بيروت ١٩٧٤، وقد ضم اثنتي عشرة مقالة كانت الناقدة قد كتبتها في مناسبات مختلفة بين سنة ١٩٥٣، و١٩٦٩م، ونشرت معظمها في مجلة «الآداب» البيروتية.

(٢) نازك «رسالة الى الشاعر العربي الناشيء» مجلة الاقلام، الجزء الاول، ايلول ١٩٦٤، ٣٤.

(٣) نفسه، ٣٥.

على ان الناقدة لا ترى في الاخلاق غاية لذاتها «الاخلاق من اجل الاخلاق» وانما تدعو الى ان تكون «الاخلاق من اجل الانسان»[1].

وبذلك تحقق دعوتها في تكوين المجتمع العربي الذي يرتبط فيه القانون والاخلاق والعمل جميعا بالحاجة البشرية[2]. ومثل هذا المجتمع لن يتقبل نظرات الانحلال الخلقي، والتحلل والتشاؤم وازدراء الحياة، لانها مواقف لا تلائم الحياة العربية، وانما هي دعوات تبناها الفكر الغربي المريض[3].

ان الناقدة وفقا لهذا المعيار الاخلاقي ترفض اعتبار أدب الجنس مظهرا من مظاهر الواقعية والتحرر الفكري والثقافة الحديثة، وترى فيه اسفافا يزدري الاخلاق، وخروجا فاسدا على قانون المجتمع العربي، واصطناعا غريبا للغرق في الرذائل والاستهتار بالقيم «حتى اصبحت هذه ظاهرة اكيدة تطبع الانتاج الجديد»[4].

وحين حللت الناقدة هذه الظاهرة وجدت لها ثلاثة معان كلها ينذر بالشر :

أ - المعنى الاول ان هذا الادب المتحلل الذي يهدم الاخلاق والمجتمع يتعارض مع الدعوة القومية، فالقومية بناء وحياة، في حين ان ادب الجنس هدم وانتحار.

ب - المعنى الثاني ان هذا الادب لا يعبر تعبيرا سليما عن البيئة العربية

---

(١) ينظر : التجزيئية، ٢١.

(٢) نفسه، ٣٠.

(٣) نفسه، ١٥٥.

(٤) نفسه، ١٣٢.

المعاصرة، لان الفرد العربي يعد قضية الشرف فوق كل القضايا، والمثل الاعلى في حياة الاسرة العربية هو مثل العفة والاحتشام وأدب اللسان.

ج – والمعنى الثالث ان هذا الادب ليس أدبا صحيا سليما. لان تضخيم اثر الجنس في الحياة ينم على انحراف في الطبيعة الانسانية، والانسان السليم مزيج متوازن من العقل والروح والعاطفة والغريزة، لا يطغى فيه جانب على جانب[1].

ان هذه الظاهرة كانت وليدة التأثر المباشر ببعض ما ترجم الى العربية من أدب غربي، فعن طريق هذه الترجمات تأثر الكتاب العرب بهذه المفاهيم الخاطئة، وراحوا يقلدونها، فانعكست في نتاجاتهم سمات النفسية الاوربية ومظاهر الادب الغربي. علما ان هذا الفرد الغربي «يزدري الاخلاق كلها فيسخر من الرحمة والصدق، والعفة والشرف سخرية وقحة لا بدّ ان تثير استنكار كل عربي طبيعي. وهو فوق ذلك يزدري الوطنية، ويضحك من الاخلاص الاجتماعي، ويستسخف فكرة الاسرة والعائلة.»[2]

وترى الناقدة ان هذه الظاهرة ما كانت لتجد صداها في الادب العربي لولا الغزو الفكري الاوربي الذي استعان بمفاهيم الانسانية، والحرية وسيلة لتمرير تضليله «فباسم هذه القيم يتم تضليلهم فيوجهون توجيها يحطم المعنوية العربية.... وهكذا اتجه أدبنا الحديث بدوافع من الانسانية وحرية الفكر الى ترديد آراء الغربيين دونما فحص أو مناقشة[3].

(١) ينظر: التجزيئية، ١٣٣.

(٢) نفسه، ١٥٤. وفي هذا الرأي تعميم ربما لا يكون دقيقا.

(٣) نفسه، ١٤٠ – ١٤١.

ولم يكتف المقلدون بظاهرة الادب المتحلل وازدراء الاخلق، وانما ذهبوا الى ابعد من هذا فتبنوا مفاهيم الشخصية المأزومة التي أفرزتها قيم الحضارة الاوربية المعاصرة «فانتشرت روحية التشاؤم في أدبنا، وشاع الاحساس بان الحياة عبث، وان العدم خير من الوجود، وان المشاعر الطيبة قيد للانسان، وان الانسان غير مسؤول امام شيء»[1].

على ان نازك في دعوتها الى الالتزام بالاخلاق لم تكن تدعو الى تقييد الاديب وسلبه حريته «فلا اخلاق مع القيود اطلاقا»[2] لانها ترى ان الخلق المقيد محكوم عليه بالضرورة ان يفقد ثوابه النفسي ومن ثم غايته، لذلك تقول : «فلا اخلاق من دون حرية كاملة في السلوك، ولا شخصية من دون اخلاق رصينة تدرك ذاتها... لان الحرية هي التي تنتج الاخلاق، والاخلاق هي التي تنتج الشخصية، والشخصية هي التي تنتج الفن والفكر والانسانية»[3].

ان موقف نازك من الاخلاق كان منطلقا فكريا تشخيصيا، نبهت فيه على ما للمعنوية العربية من ايمان روحي عميق يقف على الضد من المعنوية الغربية التي تحس فراغا روحيا سببه عدم الايمان[4]. وبذلك تكون قد «اوقفت كثيرا من المفاهيم الخاطئة»[5] وحذرت الشعراء والنقاد من الوقوع في مصيدة الغزو الفكري الذي يتستر باستخدام مصطلحات القيم الانسانية الرفيعة.

---

(١) التجزيئية، ١٤١.
(٢) نفسه، ٣٨.
(٣) نفسه، ٤٠.
(٤) نفسه، ١٤٢.
(٥) أحمد مطلوب – النقد الادبي الحديث في العراق، ٩٣.

المضمــون :

اقترنت دعوة نازك الى الحركة الشعرية الجديدة بالتأكيد على المضمون باعتباره واحدا من العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحر ينبثق. فالدعوة كانت في جوهرها ثورة على القوالب الشكلية التي تتمسك بالقيم الظاهرية المجردة من غير التفات الى المعاني الفكرية الكبيرة التي تملأ النفس الشاعرة أو الى الحياة المعاصرة التي تمقت الشكلية المحددة وتجنح الى الحركة والتطور الدائميين، لان «الاسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر. وكل هذا ايثار للاشكال على المضمونات، بينما يريد العصر ان ينشغل بالحياة نفسها، وان يبدع منها انماطا تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة. ان كل ميل الى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه»[1].

ووفقا لذلك طالبت الناقد العربي الا يخرج عن مجاله ويتدخل في نطاق هو ملك للشاعر وحده، لان مضمون القصيدة حق مشروع للشاعر، وليس من شأن الناقد ان يحاسبه عليه، لذلك فان «كل ما يحق للناقد ان يعلق عليه هو مدى نجاح القصيدة في التعبير عن موضوعها. واما اقرار الموضوع او عدم اقراره فهو شأن الشاعر وحده. ان الموضوع مرتبط بعواطف الشاعر وحياته، ومن حقه ان يختار اي موضوع يحب دون ان يسوغ للناقد ان يحاسبه»[2].

---

(١) قضايا، ٦٣.

(٢) منبر النقد، الاداب، ع٧، نيسان ١٩٥٩، ٧.

وحين آثر بعض النقاد المضمون على الشكل في نقدهم لبعض قصائد الشعر الحر[1]، تصدت الناقدة لهذا التوجه، ورأت فيه مبالغة جرفت النقاد حتى أهملوا الاداة التي يعبر بها الشاعر عن ذلك المضمون. فدعت الى الاهتمام بالشكل من غير تغليب المضمون عليه، ورفضت وجهة النظر القائلة «ان الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة، فهو البداية واللغة نهاية»[2] فليس من فصل بين الفكر واللغة[3].

ان الناقدة عندما دعت الى الاهتمام بالمضمون في بداءة الحركة لم تكن راغبة في ان تتحول دعوتها الى ظاهرة يتدافع الى تأكيدها النقاد على حساب الشكل. لانها تصبح عندئذ تطرفا شبيها بالتطرف الذي كان عليه أنصار القديم من العناية بالشكل، لذلك حاولت ان تقيم توازنا بين الشكل والمضمون، فقالت : «لا بد لنا ان نقف في الوسط مسيطرين تمام السيطرة، على المضمون والاداة في وعي واتزان. والا فلا بد لنا ان نبقى اطفالا مخطئين الى الابد نضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب ايثارنا للشكل»[4].

وهو موقف ان لم يكن فيه خروج على ما دعت اليه من اهتمام بالمضمون، فلا اقل من ان يكون توفيقيا.

---

(١) تنظر : الاداب، الاعداد : ٣،٢،١ لسنة ١٩٥٩م، وقد تناول نقد الشعر : يوسف الخطيب، وسلمى الخضراء الجيوسي، ويوسف غصوب. وهم نقاد زاوية «قرأت العدد الماضي».

(٢) الشاعر واللغة : الاداب، ع١٠، تشرين أول ١٩٧١، ١٣.

(٣) نفسه، ١٣.

(٤) قضايا ...، ٣٣٣.

المبحث الثاني

منطلقات نازك الفنية

الشعر الحــر :

لسنا معنيين هنا بمصطلح الشعر الحر نشأة وروادا، فقد سبقنا اليه كثير من الدارسين والنقاد، حتي بات احصاء الاسماء جميعها يشكل شيئا من العبء المنهجي غير المبرر. ولعل فيما اثارته الحركة ابان ظهورها من معارك ادبية بين انصارها حول قضية الرائد الاول[1]، وما تبعها بعد ذلك من دراسات نقدية جادة حول النشأة والمصطلح[2] ما يغني عن كل قول جديد. فضلا عن ان الخوض في المصطلح والنشأة من

---

(١) وممن شارك في تلك المعارك :موسى النقدي، «الآداب» ع١٢ لسنة ١٩٥٣، ٥١. صالح عبد الغني كبه، «الآداب»، ع٢ لسنة ١٩٥٤، ٤٩. ك.ج (كاظم جواد) «الآداب»، ع٤ لسنة ١٩٥٤، ٦٩. جلال الخياط، «الآداب»، ع٥ لسنة ١٩٥٤، ٥٨. السياب، «الآداب» ع٦ لسنة ١٩٥٤، ٦٩.

(٢) من تلك الدراسات التي تناولت مصطلح الشعر الحر ونشأته :

— د. يوسف عز الدين، في الآدب العربي الحديث بحوث ومقالات، ط١، ١٩٦٧، ٢٠٩ – ٢٥٤.

— د. أحمد مطلوب، النقد الادبي الحديث في العراق (١٩٦٨)، ٢٣٢ – ٢٤٩.

— س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، ط١، ١٩٦٩، وهي ترجمة مختصرة، ثم اعيدت ترجمته كاملا بعنوان «الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ – ١٩٧٠ تطور اشكاله وموضوعاته بتأثير الادب الغربي» ترجمه وعلق عليه د. شفيع السيد، ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦، ٢٨٣ – ٣١٠.

— د. جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت ١٩٧٠، (١٥٨ – ١٦٩).

جديد يسقط البحث في دائرة التكرار الممل الذي لا يؤصل جديدا، ولا يقّوم منهجا. لذلك سنقصر القول في قضية الشعر الحر على موقف الناقدة منه ليس غير. لنتبين مسيرة هذا المنطلق بدءا ونهاية، وهو أمر جدير بالعناية منهجيا.

حين اصدرت نازك «شظايا ورماد» سنة ١٩٤٩، ضمنته عشر قصائد حرة وقفت عندها في المقدمة داعية الى هذا الشعر دعوة متحمسة، مشيرة الى ما فيه من تجديد، مبينة موضع اختلافه عن اسلوب الشطرين معينة البحور الخليلية التي تصلح له. وكانت دعوتها تلك اول دعوة تقوم على تنظير عروضي يتخذ التفعيلة المفردة مرتكزا له، واسمته «الاسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل». واعلنت انه «لون بسيط من الخروج على القواعد المألوفة... يطلق جناح الشاعر من الف قيد.»(١)

في تلك المقدمة رفضت نازك القواعد التي وضعها «الاسلاف» وأعلنت ثورتها على سلاسل الأوزان القديمة، متخذة من مقولة

– سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله «عالم الفكر» ، ع٢، ١٩٧٣، ١١ – ٥٤.

– يوسف الصائغ، الشعر الحرفي العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨، مطبعة الاديب ١٩٧٨، ١٦–٢٦.

– د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت ١٩٧٨، ١١ – ٣٤.

– د. عبد الله محمد الغذامي، الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية، جدة، المملكة العربية السعودية، مج١، لسنة ١٩٨١، ١٠٢– ١٤٧.

– د. نذير العظمة، علي أحمد باكثير وزيادة الشعر الحر، مجلة «الفيصل» ع١٠٧، كانون الثاني / شباط ١٩٨٦، ٥٧ – ٦١.

(١) مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك مج٢ : ١٣. وتاريخ المقدمة في٣/٢/١٩٤٩م.

برناردشو «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية»[1] مدخلا لدعوتها تلك، داعية الى الابتكار والتجديد.

تناولت ناقدتنا في تلك المقدمة امورا كثيرة : منها ما يتصل بالاوزان، ومنها ما يتصل باللغة، ومنها ما يتصل بالاديب المرهف وواجبه في مجال تطوير العملية الشعرية. حتى ان أحد النقاد عدّ المقدمة «البيان الاول لحركة ثورية اختمرت خلال النصف الاول من هذا القرن ونضجت في اوئل النصف الثاني منه»[2].

اما مزية هذه الطريقة التي دعت اليها، فتتجلى في كونها «تحرر الشاعر من طغيان الشطرين»[3] معتقدة بحماسة ان الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقى من الاساليب القديمة شيئا[4]. مختتمة دعوتها تلك بقولها : «انني اؤمن بمستقبل الشعر العربي ايمانا حارا عميقا. أؤمن انه مندفع بكل ما في صدور شعرائه : من قوى ومواهب وامكانيات، ليتبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم»[5].

وما أن ظهر هذا الديوان، ودواوين بقية روّاد حركة الشعر الحر في العراق[6] حتى قامت لها ضجة في الاوساط الادبية العربية كان نتيجتها ان انقسم الادباء بين رافض ساخط، ومؤيد مبارك.

---

(١) مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك مج٢، ٧.

(٢) عبد الجبار داود البصري – نازك الملائكة، ١٩١.

(٣) مقدمة «شظايا ورماد»، ١٧.

(٤) ينظر : نفسه، ٢٧ – ٢٨.

(٥) نفسه، ٢٩.

(٦) وهي : اساطير» الديوان الثاني للسياب، «ملائكة وشياطين» الديوان الاول للبياتي، و«المساء الاخير» الديوان الاول لشاذل طاقة. وقد صدرت كلها سنة ١٩٥٠م، اما ديوان بلند الحيدري «خفقة الطين» فقد صدر سنة ١٩٥١.

واذا كان الرافضون قد اكتفوا بالسخط والسخرية والتنبوء للحركة بالاخفاق فان المؤيدين لم يكتفوا بالتضامن الصامت، بل راحوا يؤكدون تعلقهم بالحركة وحتميتها، فظهرت قصائد حرة الوزن على صفحات مجلة «الاديب» التي تبنت هذه الدعوة بدءا سنة ١٩٥١م حتى ظهور «الآداب» سنة ١٩٥٣م حين شاركتها التبني والرعاية[١].

وحين لاحظت نازك تصاعد تلك الحركة، واتساعها وسماحها باحتضان الشعر الغث لمجرد انه يعتمد الاوزان الحرة لم يفرحها ذلك كما كان يظن في مثل تلك البداءة، وانما اثارها ذلك التصعيد بقبول جميع من ينظم على تلك الاوزان في صفوف الحركة، فتنبأت في سنة ١٩٥٤م بأن حركة الشعر الحر «ستتقدم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق، ولا أحد مسؤول عن ان شعراء نزرى المواهب، ضحلي الثقافة سيكتبون شعرا غثا بهذه الاوزان الحرة»[٢].

ولما اصدرت كتابها «قضايا الشعر المعاصر» سنة ١٩٦٢م، أعلنت فيه ان نبؤتها تلك «قد تحققت بكل حرف فيها»[٣] ولم تكتف بذلك وانما بشرت بنبؤة جديدة بنتها على تقويم ذاتي لما كان ينشر من شعر ومراقبتها لعموم الموقف الادبي، فقالت : «فانا اتنبأ بان حركة الشعر الحر ستصل الى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها اكثر

---

(١) تنظر : اعداد مجلة «الاديب» للسنة العاشرة (١٩٥٠) وما بعدها، كذلك «الآداب» في سنتها الاولى ١٩٥٣م، وما بعدها.

(٢) حركة الشعر الحرفي العراق، الاديب، ج أول،السنة ١٣،عام ١٩٥٤م. وقد دخل معظمها في الفصل الاول من كتابها «قضايا الشعر المعاصر» ٣٥ – ٦٥.

(٣) قضايا ، ٤٩.

الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية. على ان ذلك لا يعني انها ستموت. وانما سيبقى الشعر قائما ما قام الشعر العربي وما لبثت العواطف الانسانية. ولسوف ينتهي التطرف الى اتزان رصين، ويجني الادب العربي من الحركة ثمراتها»[1].

ويبدو ان هذه النبوءة قد فرضتها على الناقدة دراستها لمزايا الشعر الحر وعيوبه. فالمزايا الثلاث :الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت على ما تقول شراكا للشاعر. وان عيوب الوزن المتمثلة باقتصاره على بحور معينة، واستخدامه تفعيلة واحدة قد جعلاه رتيبا مملا[2]. لذلك خلصت الى تلك النبوءة محذرة من الاستسلام للابتذال والعامية اللذين يكمنان خلف الاستهواء الظاهري لتلك الاوزان، لانها «لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية. ولسنا ندعو بهذا الى نكس الحركة، وانما نحذر من الاستسلام المطلق لها»[3].

لا شك في ان بين موقفيها في «شظايا ورماد» و«قضايا الشعر المعاصر» اختلافا بينا. فبعد ان كانت ترى «اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية» باتت تميل الى تقنين الحركة، وضبطها وتقعيدها. فاذا كان المتضامنون معها قد ابتهجوا بثورتها حين بدأت بالهجوم على ما اسمته بالقيود والقواعد والطريقة الصدئة، فانهم لم يتابعوها حين خرجت على ما أعلنته، وانما عدوا خروجها ارتدادا عن الحركة، ونكوصا افضى الى افراغ محتواها من جوهر الخرق المؤدي الى الابداع. ولعل فيما ذهب

(١) قضايا، ٤٩.

(٢) ينظر : نفسه، ٤٠ – ٤٧.

(٣) نفسه، ٤٨.

اليه عبد الجبار داود البصري من ان نازك «قد اتت علي جميع ما ذكرته في البيان الاول»[1] ما يشكل اخطر اتهام لها بالارتداد عن الحركة.

وحين اصدرت «شجرة القمر» سنة ١٩٦٨م، اكدت في مقدمته ما ذهبت اليه في «قضايا الشعر المعاصر» من ان نقطة الجزر اتيه لا ريب فيها، وان تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد. منبهة على ان ذلك لا يعني «ان الشعر الحر سيموت وانما سيبقى قائما يستعمله الشاعر لبعض اغراضه ومقاصدهِ دون ان يتعصب له ويترك الاوزان العربية الجميلة»[2].

وقد ناقش الدكتور احسان عباس معنى قولها «سيتوقف» ثم قولها بانه «لن يموت» فرأى ان بين التوقف وعدم الموت مرحلة جمود اشبه بالموت لانها حال من «التجمد» أو التجميد». لذلك ذهب الى ان ذينك المعنيين غير دقيقين «ولو قالت (سيتحدد) لكان ذلك اقرب الى الدقة فيما تحاول ان تصدره من نبؤة وحكم»[3].

ان اتهام نازك بالارتداد عن الحركة، ورواج هذا الاتهام بين النقاد قد سبب لها ازعاجا، فردت عليه متعجبة عاتبة، وعدت ما تناقله الكتاب ترديداً لاشاعةٍ مغرضة من غير ان يتثبتوا ادلة ملموسة، حتى قالت: «ان هذه التقولات الاعتباطية احد اسباب تخلفنا في العالم العربي، ولا بد لنا ان نخرج من هذه الحالة وندرك ان للاحكام ادلة تثبتها، ولا ينبغي لنا ان نقول دونما برهان»[4] ثم رأت ان سبب ذلك يعود الى كونها قد

(١) نازك الملائكة، الشعر والنظرية، ٢٣٧.

(٢) ديوان نازك الملائكة، مج٢، ٤١٨. وتاريخ المقدمة ١٩٦٧/٣/٢٨.

(٣) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٣٠.

(٤) شاعرة العراق الكبيرة نازك الملائكة في حديث خاص بمجلة «البيان» اجرى المقابلة د. عبد الواحد لؤلؤة، ع٣٥، فبراير (شباط) ١٩٦٩، ١٥.

شخصت عيوب الشعر الحر. وهذه العيوب هي التي جعلت النقاد يجزعون من تشخيصها، فتساءلت : «لماذا لم يجزع النقاد عندما درست في كتابي – تقصد به قضايا – معايب شعر الشطرين بينما جزعوا عندما مسست الشعر الحر، ولم يؤاخذوني الا على تعداد العيوب؟»[1].

لقد اصرت الناقدة على ان اتهامها بالردة كان نتيجة لذكرها العيوب، لذلك صرحت في احدى مقابلاتها بان من عادتها ان تكون موضوعية في احكامها، لا يعميها التعصب الاهوج عن رؤية الحق، وهذه الظاهرة فيها – أي في الناقدة – هي التي جعلت بعض النقاد والشعراء يظنون انها تراجعت عن الشعر الحر، وأصبحت من مقاوميه. ورأت في استعمالها للأوزان الحرة ما يناقض اية ردة من الصنف الذي يزعمونه[2].

وبعد ان وجدت ان محاولتها في ضبط الشعر الحر، ووضع قوانين تقيده وتصونه من العبث والفوضى قد عدّت خطوة رجعية لم تستطع تصريحاتها ان توقفها، او تحد منها، عادت اليها مرة اخرى في «للصلاة والثورة»[3] لتعلن انها باتت اكثر تمسكا بالاوزان الحرة منها بالمقيدة. لانها وجدت ان طراز تفكيرها اصبح يبتعد «عن فكرة النموذج المحدد الثابت الذي يمثله شعر الشطرين»[4].

---

(١) حديثها لمجلة «البيان» ص١٦.

(٢) مقابلة ادبية مع نازك الملائكة، اجراها محمود محمد الحبيب، الاداب، ع٨، آب، ١٩٧١، ٣٠.

(٣) صدر عن دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٨. وتاريخ المقدمة ٢١ نيسان ١٩٧٥.

(٤) نفسه، ١٧.

ولما كان هذا الاعلان يمثل تغييرا في الموقف ان لم يكن تراجعا، فان الناقدة فلسفت هذا الموقف بذكاء رصين، اذ رأت ان الانسان ميال بطبعه الي التغيير والتبديل، وهي لفتة مزاجية تتنوع مع تطورات العصر وظروفه «لان لفتات الذوق تتبدل تبدلا محتوما من عصر الى عصر، وكثيرا ما تنتقل الانسانية من جهة الى عكسها مع انصرام الزمن. وفي هذا التنقل تنشيط للنفس وتجديد لحياتها، كما ان فيه تعميقا للملامح الحضارية وتنويعا لوجوهها وطرائقها واشكالها»[1].

واذا كانت الناقدة قد خشيت في «شجرة القمر» من ترك الاوزان الشطرية العربية تركا قاطعا[2]، فانها في «للصلاة والثورة» قد خشيت «ان يموت شعر الشطرين – ولو موتا مؤقتا – وذلك امر خطير»[3].

واذا كانت قد رأت في «قضايا الشعر المعاصر» عيوبا في شكل الوزن ورتابته فانها في «للصلاة والثورة» رأت الشكل مبرءا من العيوب، وانما العيب في تقليدية الذين ينظمونه وجمودهم. ودعت دعوة فعلية الى الفصل بين الشكل المجرد وعيوب الشعر الذي ينظم في اطار هذا الشكل، لان «الشكل – بصفته المطلقة – صفة جمالية مبرأة من العيوب، سواء أكان حرا أم خليليا. وانما تأتي العيوب منا نحن الشعراء»[4].

ان تغيير الناقدة لموقفها من الشعر الحر يعد موقفا معتدلا ان لم يكن توفيقيا بين ما بدأت به في «شظايا ورماد» وما قررته في «قضايا الشعر

---

(١) مقدمة «للصلاة والثورة»، ٢٠.

(٢) ينظر : مقدمة «شجرة القمر» الديوان مج٢ : ٤١٧.

(٣) مقدمة «للصلاة والثورة»، ٢٣.

(٤) نفسه، ٢٥.

المعاصر»، ولعلنا لا نغالي ان قلنا ان هذا الاعتدال الذي انتهت اليه لن يغير من الامر شيئا. لان انصار الحركة وتابعيهم من المولعين بالتجريب الدائم ظلوا يستهوون الخرق الذي دعت اليه نازك في «شظايا ورماد»، وما عاد يوقفهم شيء من التقييد او التقنين. ولعلها مفارقة ان تدعو ام ابناءها وقد اكتملوا رجالا ان يغيروا ما تطبعوا به عليها وهم صغار. فقد غدا التطبع طبعا، ولات ساعة تغيير.

اللغــــة :

يعد منطلق اللغة من المنطلقات النقدية القليلة التي تطورت مسيرة، وثبتت من غير تحول. ولعل سبب ذلك ان الناقدة كانت تدرك بوعي تام وجود رابطة بين الشاعر ولغته. وهذه الرابطة «مختصة بالشاعر لانه اكثر انقيادا للغة قومه بسبب ما يملك من احساس عميق... الى درجة يكاد الشعر يصبح معها رحلة في اعماق اللغة يقوم بها الشاعر في كل قصيدة حتى يصيرها ذات اربعة أبعاد، ولها كيان وتاريخ»[1].

ان الاهتمام باللغة في طروحات شاعرة مجددة يوضح صراحة ان التجديد ليس معناه الخروج على اللغة خروجا كيفيا تلبية لدعوات خطيرة هدفها العبث باللغة ومقاييسها، وانما التجديد هو ان تصبح اللغة عند الشاعر «فطرة في نفسه بحيث يبدع الصور والموسيقى ويأتي بأروع الشعر دون ان يخرج على قواعد اللغة واسسها. فاللغة منبع وهي ليست مجرد أداة... وانما اللغة كنز الشاعر وثروته، وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها، وتحسسه لها كشفت عن أسرارها المذهلة، وفتحت له كنوزها الدفينة»[2].

---

(١) الشاعر واللغة، ١١.

(٢) نفسه، ١١.

لذلك فان ايمان الناقدة بسلامة قواعد اللغة العربية، وغيرتها القومية عليها حملاها المسؤولية ناقدة في التصدي لكل ظاهرة من شأنها المساس بلغة القرآن ووفقا لهذه المسؤولية تصدت لظاهرة تغاضي النقاد عن الاخطاء اللغوية، والنحوية، والاملائية، والبلاغية الي يقع فيها بعض الشعراء[1]، وسكوتهم سكوتا متصلا عن الظاهرة الخطيرة التي بدأت تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة. ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة، واخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتد بهِ[2].

فقد رأت في موقف بعض النقاد تشجيعا واضحا للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة. لان ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس الا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها. وقد توصلت الى ان الجذور الرئيسة لهذه الظاهرة تختبيء في شبه عقيدة موهومة مؤداها ان الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها يدلان على جمود فكري في الاديب، وقد يشيران الى نقص في ثقافته. وقد تبلورت حتى اصبحت تعني لديهم ان التجديد يتجلى فعلا في اهمال المعجم والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الامة كلها[3].

وتساءلت الناقدة عن سبب عدم احتجاج النقاد على ادخال «ال» التعريف وقد راح جيل من الشعراء يدخلها على الافعال، كما في قول نذير عظمة :

اقفاصه الترن في الهياكل،

الاروقة المعاول.

---

(١) تنظر : نازك – منبر النقد، الاداب، ع٤، نيسان ١٩٥٩، ٢.

(٢) ينظر : قضايا، ٣٢٧.

(٣) نفسه، ٣٣٦.

الترن في الشوارع الغوائل. والاكهف المنازل.

التود ان تحبس بي الحياة والتجددا.[1]

كما تساءلت عن سبب سكوت الناقد عن دخول «ال» على المنادى في قول الشاعر نفسه :

يـــا الفلك الدائر، يـــا اليوزع الحياة فـــي فصولها

ألـــم اكـــن انـــا مـــن التراب، يـــا اليبخبخ المطر[2]

ان الناقدة في رفضها لمثل هذه الظواهر لم تكن تدعو الى التمسك بقواعد اللغة لذاتها بحيث تغدو استخدامات الشعراء لها شكلا من اشكال التكرار الممل لصور محنطة جاهزة، وانما كانت دعوة الى تفجير معان جديدة يبتكرها الشاعر الموهوب من خلال التصاقه الدائم باللغة، وتحسسه لها، ومعرفته اسرارها، وعوالمها الدفينة. لذلك قالت : «ولسنا نحب ان ننصب مشانق ادبية لكل من يستعمل لفظة استعمالا يهبها حياة جديدة، او يدعو الى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها.»[3] معلنة عن ايمان مطلق بالتجديد المبدع، مشيرة الى ان «هذا التجديد لا يتم الا على ايدي الشعراء والادباء والنقاد والمثقفين الموهوبين.»[4].

---

(١) قصيدة «اللحم والسنابل» شعر، ع٣، صيف ١٩٥٧م، ٨٥.

(٢) لم يفت الناقدة الشواهد النحوية التي تسند هذه الامثلة من دخول «ال» على الفعل والمنادى، لكنها عدتها شواهد شاذة لا يؤخذ بها، لان القرآن الكريم قد ثبت بلغته السهلة الجميلة صورة للغة العرب سارت عليها القرون، واغنتنا عن الشذوذ والعبث. ينظر : قضايا، ٣٢٨ – ٣٢٩، والهامش الثالث من ٣٢٨.

(٣) قضايا، ٣٣٢.

(٤) نفسه، ٣٣٢.

وليست دعوة الايمان بالتجديد هذه التي اعلنتها سنة ١٩٥٩م[١] هي الاولى في دعوات نازك، وانما كانت لها دعوة مماثلة في بداءة حياتها الشعرية سنة ١٩٤٩م، حينما رأت ان وظيفة الاديب هي ادخال تغيير جوهري على المعجم اللفظي المستعمل في ادب عصره، من خلال منح اللغة آفاقا جديدة تجعلها قادرة على استرداد قوتها الايحائية التي فقدتها. لانها كانت «لغة موحية، .... ثم ابتليت باجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل، فصنعوا من الفاظها «نسخا» جاهرة، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم، دون ان يدركوا ان شاعرا واحدا قد يصنع للغة ما لا يصنعه الف نحوي ولغوي مجتمعين. ذلك ان الشاعر باحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يمد للالفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفني، فلا يسيء الى اللغة، وانما يشدها الى الامام.»[٢]

اما الشروط التي ترى توافرها في هذا المرهف المجدد فقد حددتها قائلة: «ان يملك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الادب المحلي قديمه وحديثه، مع اطلاع واسع على ادب امة اجنبية واحدة في الاقل، بحيث يتهيأ له حسّ لغوي قوي، لا يستطيع معه ان هو خلق، الا ان يكون ما خلق جمالا وسموا. فاذا خرق قاعدة، أو اضاف لونا الى لفظه، او صنع تعبيرا جديدا، احسسنا انه احسن صنعا، وأمكن لنا أن نعدّ ما ابدع وخرق قاعدة ذهبية.»[٣].

(١) نشرت الناقدة دراستها «الناقد العربي والمسؤولية اللغوية» في مجلة «الآداب» ع١١، السنة ١٩٥٩م، ٢ – ٥، ٧٧. ثم ضمتها الى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» بالعنوان نفسه، ٣٢٥ – ٣٣٧.

(٢) «يمدُّ للالفاظ معاني» هكذا في الاصل. ولعله خطأ مطبعي صوابه، «يمد الالفاظ بمعان»، مقدمة «شظايا ورماد»، مج٢ : ٩.

(٣) نفسه . ١.

اما عن كيفية حصول هذا التجديد والخلق، فانها تراه في الاستبطان ليس غير. ولما كان الاستبطان مرتبطا بالشاعر، فان عملية الخلق هذه ستحدد به، من غير ان يكون لغيره دور فيه، لان «كنوز اللغة دفينة تراكمت فوقها اكداس السنين والقرون، فلن يستطيع العقل الانساني ان يعثر على هذه الخفايا بدراسة واعية، وانما لا بد له من الاستبطان والادراك بالملمح الموهوب خلال نوع من الطفرة الشعرية. والشاعر هو الذي يستطيع ذلك. لانه حين تعتريه الحالة الشعرية يصبح ذهنه مشحونا بالموسيقى. وهذه الموسيقى تجعل الالفاظ تنبعث في عقله الباطن وترفع الى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم مما رقد في الذهن الجماعي للامة وبعثته موسيقى الحالة الشعرية»[1].

واذا كانت الناقدة قد رفضت اخضاع اللغة للسماع الشاذ، فانها في الوقت نفسه حمّلت الناقد مسؤولية التصدي لانقاذ اللغة والشعر من ان ينقادا لدعوات الموت والفناء. داعية الى عدم المبالغة في المضمون على حساب الشكل، منبهة الى ان تهافت النقاد على تقديس النقد الاوربي ونظرياته الوافدة يفقدهم الاصالة، ويصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم[2]. وفي هذا خسارة للمبدع والنص، ونهاية للناقد الذي ينتظر منه الكثير.

وفيما يأتي الملامح العامة التي حددتها الناقدة لمفردات هذا المنطلق نقديا:

---

(١) الشاعر واللغة، ١١. وعلى هذا فان مقولتها السابقة « التجديد لا يتم الا على ايدي الشعراء والادباء والنقاد والمثقفين الموهوبين» الواردة في «قضايا الشعر المعاصر»، ٣٣٢، تحتاج الى تعديل، وذلك باخراج الادباء والنقاد والمثقفين من تلك الدائرة، لخصوصيتها بالشاعر دون غيره.

(٢) قضايا، ٣٣٢ - ٣٣٥.

١ – ان اي منهج سليم للنقد العربي ينبغي ان يحتوي على قسم يعنى بالاخطاء، وينبه عليها بقوة وصرامة. لذلك عابت على بعض النقاد كونهم اهملوا الجانب اللغوي في نقدهم[١]، واغفلوا تنبيه الشعراء على الاخطاء اللغوية، والنحوية والاقيسة الشاذة[٢].

وقد طبقت الناقدة منهجيا ما دعت اليه، حين درست شعر «علي محمود طه» اذ وجدت في شعره مجموعة من اخطاء النحو واللغة والمعاني، ورأت ذلك يكمن فيما فات الشاعر من الدراسة العلمية المنظمة للغة والادب. لانه لم ينل حتى تعليما ثانويا كاملا[٣].

فمن اخطائه في النحو على حد قولها : انه استعمل «آسقنيهِ» في خطاب المؤنث بدلا من «اسقينيه» وحذف ياء المخاطبة من الفعل المضارع المجزوم «لا تلق»، وخاطب المؤنث بكلمة «هات» حاذفا ياء المخاطبة على غير ما وجه يسوغ ذلك، واستعمل «لازال» لغير وجه الدعاء، وجزم الفعل المضارع «يعص» من غير داع الى جزمه، ونصب «مخضبا» على انها حال منصوبة مع انها ليست الا نعتا حقه الرفع، واضاف أفعل التفضيل الى جمع منكر «اجمل ايام» والصحيح ان يضاف اما الى مفرد منكر مثل «اجمل يوم» أو الى جمع معرّف مثل «اجمل الايام»، واعرب كلمة «اخ» بالحركات بدلا من الحروف «اخ الاثام» مع توافر شروط اعرابها بالحروف لانها من الاسماء الستة، وهي مضافة الى غير ياء

---

(١) وهم : يوسف الخطيب، وسلمى الخضراء الجيوسي، ويوسف غصوب، نقاد مجلة «الاداب» في باب «قرأت العدد الماضي» للاعداد : ٣،٢،١ لسنة ١٩٥٩م.

(٢) ينظر : منبر النقد، الاداب، العدد الرابع، السنة السابعة، نيسان ١٩٥٩، ٢ – ٣.

(٣) تنظر : نازك الملائكة – الصومعة والشرفة الحمراء، ٢١٤.

المتكلم، ورفع اسم «لعل» بدلا، من نصبه، وغير ذلك من الاخطاء النحوية[1].

اما اخطاؤه في اللغة فمنها : انه صاغ «المزانة» من الفعل «أزان» مع ان «زان» المجرد متعد، فالصواب ان يقول : «المزينة» على القياس، واضاف حرفا دخيلا على كلمة «زجاج» مثل قوله : «زجاجيها» وهو يريد «زجاجها»، وصاغ مصدرا لا القياس يقبله ولا السماع مثل قوله : «رعيا» وهو يريد «الرعاية»[2].

اما اخطاؤه في المعاني والاملاء فقد رأتها كثيرة، منها : انه استعمل «سقسق» بمعنى «غرّد»، و«الطهر» بمعنى «الطاهر»، وقال : «ناضج الجنى» مع انهما واحد تقريبا، وكتب «قسا» بالالف المقصورة، وتساهل في استعمال حرف في غير موضعه كما في قوله :

مـن ليالـي التـي لـم يهـدأ الشوق عليهـا[3]

فكلمة «عليها» نابية، كان ينبغي لها على حد قول الناقدة ان تكون «اليها»[4].

وفي ختام دراستها لشعر المهندس نبهت على ان ما ذكرته من مآخذ على شعره «لا يعدّ شيئا بالقياس الى ما لدى شعراء اليوم من خلط وسقط، فقد فشا الخطأ في شعر الناشئين الى درجة ان قامت مدرسة من الشعراء تعتنق مذهب الاستهتار باللغة العربية، والترفع عن احترام

---

(١) تنظر : نازك الملائكة – الصومعة والشرفة الحمراء، ٢١٤ – ٢١٨.

(٢) نفسه، ٢١٨ – ٢١٩.

(٣) قصيدة «اليها» ديوان علي محمود طه، وهي مقدمة «الشوق العائد»، ٥٦٥.

(٤) ينظر : الصومعة والشرفة الحمراء، ٢١٩ – ٢٢٠.

قواعدها وأساليبها، وكأن التجديد في المضمون يتضمن تحطيم القواعد القديمة المقبولة. وهذه الفئة تسمي الناقد الذي يتناول اللغة وينبه على ما فيها من الغلط والخروج :ناقدا رجعيا. لا بل انها قد لا تتورع عن اتهامه بانه يجهل الادب الحديث، ومذاهب النقد الغربي»[1].

وعلى وفق آرائها تلك كانت قد وجهت رسالتها الى الشاعر الناشيء، فقررت ان وسيلته هي الصور الاخاذة، والرموز الموحية، واللغة الشفافة، لان الشعر معاناة روحية موصولة. وهذه المعاناة لا تستطيع ان تعيش في الضجيج، فعلى الشاعر الناشيء اذن ان يتيح لنفسه شيئا من انفراد يستسلم فيه الى التأمل وحياة الفكر، واحتشاد الشعور، ليستطيع ان يسمع صوت الله في نفسه، ويبدع الشعر العظيم. وعدت دراسة الناشيء للعروض والنحو والشعر والادب من المستلزمات الاساسية التي يحتاج اليها في حياته الابداعية، فضلا عن دعوتها له بالتمسك بنموذج شعري عال يقتضيه الوصول اليه دأبا وسهرا قد يستمر العمر كله.[2]

٢ - ان المنهج السليم لا يفصل بين الفكرة واللغة في النقد الادبي، وعلى هذا رفضت رأي من يذهب من المعاصرين الى ان الفكر يأتي في القصيدة قبل اللغة، فهو البداءة، واللغة نهاية. لان هؤلاء يشبهون القصيدة بالآلة الجامدة التي تؤدي عملا رتيبا لا تخرج عنه وليس فيها نبض، في حين ان اللغة كيان حي تكمن فيه العواطف والذكريات والالوان والاحترام[3].

---

(١) ينظر : الصومعة والشرفة الحمراء، ٢٢٠.

(٢) تنظر : «رسالة الى الشاعر العربي الناشيء» مجلة «الاقلام» بغداد، الجزء الاول، السنة الاولى، ايلول ١٩٦٤، ٣٥ - ٤٠.

(٣) ينظر : الشاعر واللغة، ١٣.

٣ – انه لا يجوز ادخال الكلمات العامية في نسيج القصيدة المعاصرة، لان ادخالها منفر للنفس البشرية، فهو ينقلها الى الافاق المتخلفة، ويذكرنا بعهود الظلام، والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات، فضلا عن انها تعكس العواطف البدائية، وضحالة الفكر، وتسقط كل ما كان بين أقيستها من ترابط وعمق[١].

٤ – ان اي منهج سليم في النقد الادبي لا بد من ان يحارب الفكرة التي شاعت لدى بعض المعاصرين، ومضمونها ان المقاييس اللغوية، والفاظ اللغة قد استنفدت امكانياتها الفكرية والعاطفية حتى باتت تعطل عملية الابداع عند الشاعر المعاصر الذي يجب ان ينطلق. لان هذه الفكرة ليست اكثر من وهم ساقت اليه ظروف العصر الاجتماعية. فالعربية بما فيها من قوانين القياس ومعاني الصيغ واسلوب ترتيب العبارة ما زالت ارضا بكرا مليئة بالكنوز، وفي وسعها ان تتفجر بالعطر واللون والصور بين يدي الشاعر المعاصر على صورة لم يكن الشاعر العربي القديم يحلم بها[٢].

٥ – ان استعمال الكلمات المعجمية في الشعر المعاصر، ومن ثم شرح معاني الالفاظ بحواش مضافة يقتل الشعر قتلا، لانها تقطع على القارىء انثيال الصور، وانبثاق الموسيقى، فيصحو من نشوة الانفعال بالقصيدة[٣].

٦ – انه لا بد للعربية من ان تتصف بشيء من الغموض فتأتي القصيدة

---

(١) ينظر : الشاعر واللغة، ١٣

(٢) نفسه، ٦٠.

(٣) نفسه، ٦٠ – ٦١.

ملفعة بالابهام بعيدة المنال، مثيرة للتعطش في نفس القارىء، على ان لا يصل هذا الغموض الى المبالغة الشديدة بحيث لا يدرك المتلقي لها معنى، فينفر منها ساخطا[1].

ان ما قدمته نازك الملائكة من آراء سديدة في هذا المنطلق يوضح بجلاء موقفا سليما في كيفية تعامل المبدع – شاعرا كان ام ناقدا – مع اكثر الادوات اهمية في العملية النقدية. فاللغة ثروة الامة، ومصدر الهامها، وركيزة اساسية في بنائها الثقافي، واحساسها الجماعي العام. فلا غرو ان تمنحها الناقدة حبا مقرونا بالغيرة والخوف، لأنّها «في دفاعها المستميت عن اللغة انما ارادت ان تحفظ للاديب كرامته، وللادب جماله»[2]. فوقفت بجرأة امام كل ظاهرة من شأنها اضعاف اللغة، لانها لا تريد لها الانحدار[3]، لان معنى ذلك ان تستحيل لغة تشوبها الانحرافات والمآخذ.

ولعل فيما ذهب اليه مصطفى حسين من ان «اهتمامها بالنقد اللغوي يعود الى عوامل... تتصل بحسها القومي»[4] ما يعزز سلامة موقفها الرصين.

تنوع الاضـــرب :

حين وضعت الناقدة عروض الشعر الحر حددت مكانه العام في كتاب العروض العربي، فقررت انه ليس وزنا معينا، أو أوزانا، وانما هو

---

(١) ينظر : الشاعر واللغة، ٦٠.

(٢) داود سلوم «الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة»، ٨٢٦ (تذكاري).

(٣) ينظر : أحمد مطلوب «لغة نازك الملائكة» ٦٠١ (تذكاري).

(٤) نازك اللائكة ناقدة، ٨٧٥ (تذكاري).

اسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل يدخل فيه كثير من البحور العربية الستة عشر المعروفة[1]. واساس الايقاع فيه يقوم على وحدة التفعيلة وتكرارها. فهو اذن شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وانما يصح ان يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر، بشرط ان تكون متشابهة تمام التشابه[2].

أما البحور التي يجوز نظم الشعر الحر منها فقد قسمتها قسمين هما:

أ - البحور الصافية، وهي : الكامل، والرمل والهزج، والرجز والمتقارب، والمتدارك[3].

ب - البحور الممزوجة وهي : السريع، والوافر[4].

ولما كان لكل بحر تشكيلات مختلفة في العروض الخليلي بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير في الايقاع، فان الناقدة اوجبت التزام الشاعر الحر بتشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة، شأنه في ذلك شأن شاعر الشطرين، لان «وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان اسلوبها»[5]. ومعنى هذا ان يلتزم الشاعر ضربا واحدا في القصيدة كلها من غير انتقال من ضرب الى ما سواه.

ان دعوة الالتزام بوحدة الضرب في القصيدة الحرة على الرغم

---

(١) ينظر : قضايا ، ٧٤.

(٢) نفسه، ٧٩.

(٣) وفي سنة ١٩٧٧م دعت الى ادخال وزن صاف آخر هو ما أسميناه بالمخلع المزيد. تنظر صفحة (١١١) من هذه الدراسة.

(٤) ينظر : قضايا ، ٨٣ - ٨٥

(٥) قضايا، ٨٢.

من كونها ذات شطر ليس له طول ثابت ظلت منطلقا نقديا لمدة عشرين عاما، بدأته سنة ١٩٥٨م على صفحات الاداب[١]، ثم انتقلت به الى كتابها «قضايا الشعر المعاصر» حتى طبعته الخامسة سنة ١٩٧٨[٢]، عندما خرجت عليه ولم تعد تلتزم به. وقد استغرق هذا المنطلق من الكتاب صفحات كثيرة[٣]، بحيث اتخذته قانونا حاسبت قصائد الشعراء بمقتضاه فقالت : «حتى ليضطر المرء ان يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملاً ما قد يكون فيها من معان مبتكرة، وصور جميلة، وافكار موحية... والواقع ان الشعراء – حتى في عصر الانحطاط – لم يقعوا في مثل هذا، فمع ان شعرهم كان سمجا سقيم المعاني ركيك اللغة، الا ان موسيقى الشعر العربي كانت ترن في كيانهم فلا يستطيعون ان يخرجوا عنها.»[٤].

ويبدو من هذا الهجوم على قصائد الشعراء ان الناقدة كانت ترى في الخروج على وحدة الضرب خروجا على مبادىء الشعر الحر[٥]. لذلك كانت تلح على الشاعر ان يلتزم بالقانون العروضي العام «فلا بد للشاعر ان يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة، وان يفهم ان لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة، لا يمكن ان تتجاور في قصيدة واحدة. وانما ينبغي ان تستقل كل قصيدة بتشكيلة ما، وان تمضي على ذلك لا تحيد عنه الى آخر شطر فيها»[٦]. فضلا عن انها

---

(١) ينظر : العروض والشعر الحر، الاداب، ع٢ لسنة ١٩٥٨م، ٦ – ٧، ٦٠ – ٦١.

(٢) كانت طبعته الاولى سنة ١٩٦٢م، عن دار الاداب.

(٣) ينظر : قضايا، ٧٩ – ٨٠، ٨٧ – ٩٦، ١٤٤ – ١٤٩، ١٧٨ – ١٨٣.

(٤) قضايا، ٩١.

(٥) ينظر : نفسه، ٩٦.

(٦) نفسه ، ٩١.

رأت في هذا التقييد أسبابا ذوقية وجمالية وموسيقية فقالت : «أما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فان في مقابلها تقييدا في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على« تشكيلة واحدة لا يتخطاها. وانما يفرض هذا التقييد لاسباب جمالية وذوقيه. لان الموسيقى التي هي قوام كل شعر، تضعف بوجود التفاوت في طول الاشطر، بحيث ينبغي للشاعر ان يسندها ويقويها بالمحافظة على وحدة التشكيلة وبذلك يستطيع الشعر الحر ان يرن ويبعث في وعي السامع لحنا ويخلق له جوا شعريا جميلا»(١).

ومن الشعراء الذين رأت انهم لم يتقيدوا بهذا القانون، وأوردوا في قصائدهم الحرة اكثر من ضرب واحد خليل حاوي في قوله من الرجز :

داري التي ابحرت غرّبت معي	(مستفعلن)
وكنت خير دار	(فعـــول)
في دوخة البحار	(فعـــول)
في غربتي وغرفتي	(مستفعلن)
ينمو على عتبتها الغبار(٢)	(فعـــول)

حيث قالت عنه : «ان ناظمه اراد ان يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين تنوع اطوال الاشطر، ووجود اكثر من تشكيلة، وذلك لا يكون الا على حساب موسيقى القصيدة، فانها تفقد الجمال والرنين، والحق ان

---

(١) قضايا ٩٥.

(٢) قصيدة «السدباد في رحلته الثامنة» ديوان خليل حاوي، دار العودة، ط٢، بيروت ١٩٧٩م، ٢٢٧.

الوقوع في هذا الخطأ ليس نادرا في الشعر الحر الذي ينظمونه... وهو خروج صريح على مبادىء الشعر الحر ينبغي للشاعر ان يتحاشى الوقوع فيه»(١).

اما خروجها على هذا المنطلق فقد كان في مقدمة الطبعة الخامسة من «قضايا الشعر المعاصر» عندما عدلتّ القاعدة التي وضعتها فلطفتها بالاستثناءات الاتية(٢) :

أ — يجوز ان تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة، ويرد هذا في ثلاثة مواضع :

الاول : جواز اجتماع «فعل» و«فعول» وتجاورهما في ضرب القصيدة الواحدة كما في مثالها :

ألقى المساء ظله هنا.

ألقى الصباح ضوءه هناك

فان تجاور (هنا) و(هناك) سليم لان (فعول) ليست الا مد (فعل) وقريب منه مجاورة (مفعول) لهذين الضربين كما في :

والليل ينبوع من السنا

والصبح ظل جارح الاشواك.

---

(١) قضايا، ٩٦. ولا يخفى ان وزن الضرب في الشطر الاول قد أصابه زحاف الطي — وهو حذف الرابع الساكن، فتحول الى «مفتعلن» وان «الضرب» في الشطر الرابع قد أصيب بزحاف الخبن — وهو حذف الثاني الساكن، فتحول الى «مفاعلن»، وقد آثرنا ابقاء التفعيلة «مستفعلن» الاساسية قبل حصول الزحاف، كما ابقتها الناقدة لتكون القاعدة واضحة.

(٢) ينظر : قضايا، ٢٣ — ٢٩.

ونبهت الناقدة الى ان التفعيلة (مفعول) الساكنة اللام لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل، وانما يرد مكانها المقطوع من «مستفعلن» فقالت : «لكننا ادخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشارا واسعا»(١).

الثاني: جواز اجتماع (فعلن) المقطوعة من (فاعلن) في المتدارك مع (مفعول) الساكنة اللام، لانها مساوية في الحركات والسكنات للتفعيلة (فعلان). و(فعلان) ليست الا ممدود (فعلن) الساكنة العين. وكل مد مقبول – على ما تقول – في عروض الشعر الحر، لان السمع يقبل تجاور هاتين التفعيلتين كما في قولها :

يا قبة الصخرة (فعلــــن)

يا صلوات عذبة الا نداء(٢) (فعــــلان)

الثالث: جواز جتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التي لم ترد في عروض الخليل (مفاعيلان). ويقع هذا التجاور في وزنين : هما الهزج، ومجزوء الوافر المعصوب وغير المعصوب : (مفاعلتان). واحترزت قائلة : «انما اغفلها الخليل لانها لم ترد عن العرب مطلقا، واستنبطناها نحن في هذا العصر، واستعملناها بكثرة»(٣) ومثلت لذلك بقولها :

قرابيني مكدسة على المحراب (مفاعيلان)

وقرآني طواه ضباب(٤) (مفاعلتان)

---

(١) ينظر : قضايا، ٢٣ – ٢٩.

(٢) قصيدة «للصلاة والثورة» مجموعة «للصلاة والثورة» ١٤٩.

(٣) قضايا، ٢٤.

(٤) قصيدة «الهجرة الى الله»، مجموعة «للصلاة والثورة»، ٧٥.

ب - وأقرت اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليلي القديم قائلة: «وقد تجلى لي عبر السنوات الماضية ان الصحيح ان نبيح اجتماع هذه التفعيلات في ضروب الشعر الحر»[1].

اما عن أسباب تحوّل موقفها، وخروجها على ما دعت اليه من قانون وحدة الضرب فانها عللته بقولها: «لانني كنت احرص على ان يكون ضرب القصيدة الحرة موحدا كضرب الشطرين دونما زيادة. ثم بدا لي يلوح تدريجيا ان ما تقبله الاذن مجتمعا في عروض البيت وضربه يكون مقبولا ايضا في ضروب الشعر الحر، ولذلك وجدت اذني تتقبله كلما مرّ الزمن. فاذا كان البيت الواحد السليم يحتمل مثل ذلك فلماذا لا نبيحه في الضرب في شعر افترضنا فيه الحرية؟»[2].

وعلى وفق هذا التعديل لم تعد تجد خطأ في قول الشاعر خليل حاوي السابق، لانها رأت في تفعيلة (فعول) جمالا وخفة، وانسيابية، فضلا عن تقبل الاذن لها[3].

ان خروج الناقدة على ما دعت اليه لم يكن لهذه الاسباب وحدها، - كما نظن - وانما كان ايضا لتصدى النقاد لموقفها الاول. فقد هوجمت آراؤها هجوما لا يخلو من اتهام بالارتداد عما بشرت به من تجديد، وبتعويق الشاعر عن ان يستمر في ما يرجى له من نمو وتطور. لانها دعت الى التزام بهندسية صارمة تضرّ ولا تفيد، فضلا عن ان هذا

---

(١) قضايا، ٢٥.

(٢) نفسه، ٢٥.

(٣) ينظر: قضايا، ٢٥ - ٢٦.

الالتزام لا يضمن الا نوعا رتيبا من الايقاع يصرف الذهن عن الانتباه الى الموسيقى الداخلية، والى المعاني والصور والافكار[١].

يقول النويهي في معرض ردّه على ما طرحته نازك من التزام بوحدة الضرب انها «تريد ان تحرم شعراءنا عاملا من أهم العوامل في التنويع واقلال الرتوب في الشكل الجديد الذي يقوم على التفعيلة الواحدة، عاملا يحدث لذة كبيرة للاذن التي تمل الرتوب وتحب مثل هذا التنويع... ان اذنها هي لا ترتاح الى تنويع الضرب ولا تستطيع ان تقبله بعد... ولكن لماذا تريد الناقدة ان تجعل من اذنها قانونا عاما يجب ان تخضع له جميع الاذان.... ولماذا تقبل الجديد اصلا، وهو في صميمه – حتى من الناحية الواحدة التي تقبلها منه، وهي تنويع عدد التفاعيل – ليس الا محاولة التخفيف من الرنين الثقيل الرتيب الذي استعبد الأذن العربية بجرسه الطاغي؟»[٢].

وهذا نقاش جوهري لا يمكن السكوت عنه لو لم تقتنع به الناقدة. فهي تمتلك من القدرة على المحاورة وعرض المواقف – اسلوبا وفكرا – ما يمكنها من الرد وتبيان المخالفة. لكنها لم تفعل ذلك، لان اكثر النقاد كانوا يدعون الى رفض هذا القيد لما فيه من الزام للشاعر المعاصر بقاعدة من قواعد الشكل القديم، مما يشكل مفارقة في منهج ناقدة هي اساسا شاعرة تدعو الى التجديد. لذلك رأى الدكتور عز الدين اسماعيل «ان الميزان الجديد الذي يمكن ان تقوم به موسيقى شعرنا الجديد لا يمكن ان

(١) ينظر : محمد النويهي «قضية الشعر الجديد»، ٢٤٩. كذلك : عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، ١١٩.

(٢) قضية الشعر الحديد، ٢٥٧ – ٢٥٩.

يكون هو الميزان القديم بحذافيره، لاننا ننظر الى كل قصيدة جديدة على انها قطعة موسيقية في ذاتها، وغير متكررة في قصائد اخرى... فالاشتراك في التفعيلة لم يعد الشيء المحدد لقيمة موسيقى القصيدة كما كان الشأن في القصائد القديمة الجارية على وزن واحد، وانما تحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الايقاع، سواء في حشو السطر أو في نهايته، وفي علاقة السطور بعضها ببعض، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية. والالزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية الا نوعا من الايقاع الرتيب»[1].

وكانت نتيجة استقراء باحث آخر لمعظم ما نشر لشعراء الحركة تبين أنهم جميعا استخدموا تنوع الاضرب في قصائدهم بلا استثناء، ومنهم الناقدة نفسها[2].

وهذا يعني ان الحركة لم تعد تتقيد بآراء نازك التنظيرية في هذا المنطلق النقدي، فضلا عن ان حالة التوهج الشعري عند نظم القصيدة تكون مرتبطة باللاوعي الانساني اكثر من ارتباطها بالوعي، وذلك ما يفسر قبولها شاعرة لتنوع الاضرب في اللاوعي، ورفضها له ناقدة في الوعي.

لهذا فان في آراء النقاد ما كان سببا في تغيير موقف الناقدة من هذا المنطلق.

---

(١) الشعر العربي المعاصر، ١٢٠.

(٢) ينظر : مصطفى جمال الدين «الايقاع في الشعر العربي» ١٨٤ — ٢٠١.

القافيـــــة:

حظيت القافية باهتمام نازك الملائكة في معظم تنظيراتها النقدية بعد مرحلة «شظايا ورماد» التي اعلنت فيها حربها عليها. ويبدو ان هذا الاهتمام كان بمثابة اعتراف ضمني بالخروج على موقف نقدي دام زمنا.

ففي مقدمة «شظايا ورماد» هاجمت القافية وعدتها حجرا تلقمه الطريقة القديمة كل بيت، وسمتها «الالهة المغرورة» ورأت في طغيانها واحدا من الاسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الادب العربي، مع أنها وجدت في آداب الامم المجاورة. وأنها انزلت خسائر فادحة بالشعر العربي طوال عصوره الماضية، ولاحظت أنها تضفي على القصيدة لونا رتيبا يمل منه السامع فضلا عمّا يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده لها. وخلصت الى تأكيد مفاده ان القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة، ووأدت معاني لا حصر لها في صور شعراء اخلصوا لها[1].

ذلك هو موقفها الاول من القافية. وفي ظننا انه كان نتيجة حتمية لما دعت اليه من ثورة على التقاليد الشعرية القديمة، واعلانا تنظيريا عن ولادة الحركة الجديدة التي بشرت بها، واندفعت اليها بحماسة وجدية.

غير ان الناقدة تحولت عن هذا الموقف بعد ثلاثة عشر عاما. ويبدو ان تجربتها الشعرية، وتطبيقاتها النقدية كانتا وراء هذا التحول.

على ان من المفيد ان نذكر ان ارهاص هذا التحول كان قد بدأ سنة ١٩٦٢م في «قضايا الشعر المعاصر». اذ بيّن الفصل الثاني من الباب الثالث موقفا من القافية مغايرا تماما لما كان في «شظايا ورماد»، فقد

---

(١) تنظر: مقدمة «شظايا ورماد» ١٧ — ١٩.

أعلنت ان الشعر الحر «يحتاج الى القافية احتياجا خاصا.. لانه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع... ولذلك فان مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة ام منّوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى، ويمكّن الجمهور من تذوقه والاستجابة له»[1]. ثم أجرت موازنة بين قصيدتين : احداهما مرسلة[2]، والاخري ذات قافية[3]، انتهت فيها الى ان خلو الاولى من القافية افقدها جمال الوقع وعلو النبرة[4].

وفي دراستها لشعر علي محمود طه سنة ١٩٦٥م، بيّن المبحث الموسوم «القافية في شعره» موقفا شبيها بما جاء في «قضايا الشعر المعاصر» من اهتمام بالقافية سواء أكانت موحدة أم متغيرة.

فقد ذهبت الى ان من مزايا علي محمود طه انه يحافظ على مستواه الفني في الحالتين، فقد استعمل القافية الموحدة في القصائد التي تنتظم فكرة واحدة يمكن جمعها في اطار متين. في حين انه استعمل القافية المتغيرة في القصائد ذات الفكرة المسلسلة، لذلك تجيء ملائمة للمحتوى[5].

وهذا الاهتمام بالقافية وان كان في معرض دراسة شاعر لا علاقة له بالشعر الحر، الا انه يشكل موقفا تطبيقيا في نقد نازك له. وهو في ظننا تمهيد لاعلان موقف جديد من القافية يبين اهتماما اكبر بها ونكوصا في الهجوم عليها.

---

(١) قضايا، ١٩٠ – ١٩١.

(٢) قصيدة صلاح عبد الصبور «السلام» ديوان صلاح عبد الصبور مج١و٢ : ٣٣ – ٣٥.

(٣) قصيدة نزار قباني «طوق الياسمين» مجموعة «قصائدمن نزار قباني» بيروت ١٩٥٦، ٣٥.

(٤) ينظر : قضايا، ١٩١.

(٥) ينظر : الصومعة والشرفة الحمراء، ٢٠٧.

على ان اول تغيير مسبب في موقفها بالخروج على ما دعت اليه كان سنة ١٩٦٨م في مقدمة «شجرة القمر»[١]، حين عبّرت عن اسفها لعدم عنايتها بالقافية عناية اكبر فيما نظمته من شعر حر قائلة : «ومما احب ان اعلن أسفي له أنني في شعري لم أعن عناية اكبر بالقافية، فكنت أغير القافية سريعا، واتناول غيرها، وهذا يضعف من الشعر الحر. لانه يقوم على أبيات تتفاوت أطوال اشطرها، وبذلك ينقص رنينها وموسيقاها، فلو زاد الشاعر القافية غنى ولم يغيرها سريعا لاضفى على الوزن موسيقى تمسكه وتمنعه من الانفلات»[٢]. ثم أوضحت في ختام المقدمة أنها باتت تدعو «الى ان يرتكز الشعر الحر الى نوع من القافية الموحدة ولو توحيدا جزئيا، فبذلك نزيده موسيقى وجمالاً ونحميه من ضعف الرنين وانفلات الشكل»[٣].

ولما كان هذا التغيير في الموقف نابعا من يقين الناقدة، فانها حرصت على توكيده في ايجاد المبررات التنظيرية له، فذكرت بأنّ القافية كانت أهم جوانب العلاقة بين الشاعر واللغة، منبهة الى ان حرص الشاعر الجاهلي على القافية الموحدة كان بسبب امتلاكها للرنين والموسيقى العالية، وما فيها من وضوح وقطعية، فالشاعر يطلب الواقع، ويريد ان يعبر عنه من غير ان يشوبه لبس أو شبهة من أي نوع. وهذا واضح في مختلف جوانب الفكر العربي – على حد قولها – وهو المسؤول عن حب العربي للبيت المستقل استقلالا تاما عما قبله وبعده.

---

(١) ظهرت طبعته الاولى سنة ١٩٦٨م عن دار العلم للملايين، وكتبت المقدمة في ١٩٦٧/٣/٢٨م.

(٢) مقدمة «شجرة القمر» مج٢ : ٤١٨ – ٤١٩.

(٣) نفسه، ٤١٩.

لان القافية الموحدة تؤثر في شكل الفكر الذي تطرحه القصيدة، ولذلك ترتبطبه.[1].

تحدثت نازك في بحثها «سايكولوجية القافية»[2] عن القافية وطرحت فيه نظريا وتطبيقيا موقفها الداعي الى ضرورة التزام التقفية فنيا. لانها لاحظت ان كثيرا من شعراء الشعر الحر اصبحوا بتجهون الى نبذ القافية نبذا تاما، سواء أكانت منوعة أم موحدة. وعزت ذلك في بعض الحالات الى حنين الشاعر الى الاستقلال عن الاسلاف، كما عزته في حالات اخرى الى تمرد داخلي يحسه الشاعر، فهو ثائر على القدماء يريد أن يخالفهم مهما كلفه ذلك. لهذا تناولت العوامل التي تجعل التقفية ضرورة فنية ونفسية ملّحة، وادرجتها في تسع نقط، خلاصتها :

١ – القافية، ولا سيما في الشعر الحر، تحديد لنهاية الشطر. انها جرس يدق معلنا ان عبارة او مقطعا في عبارة قد انتهى. ولما كان الشعر الحر لا يحدد طول الشطر، وانما يتركه حرا، فان مجيء القافية يكون أشبه بفاصلة قوية تفصل وتنهي بحدٍ يشخص كيانها.

٢ – القافية الموحدة – جزئيا او كليا – في القصيدة الحرة تصبح وسيلة لخلق وحدة القصيدة، لكونها تلم شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه، فهي اكتشاف جديد للوحدة الصوتية في القصيدة.

(١) ينظر : الشاعر واللغة، الاداب، ع١٠ لسنة ١٩٧١م، ٦١.

(٢) فصل في كتاب مخطوط عنوانه «سايكولوجية الشعر» كما حدثتني الناقدة عنه بتاريخ ١٩٨٦/٣/٢١م ببغداد اثناء انعقاد مؤتمر الادباء العرب الخامس عشر. وقد نشر هذا الفصل في «الشعر» ع٣، ١٩٧٦، القاهرة. وعند استفساري منها عمّا اذا كان هذا الفصل هو الوحيد المنشور من المخطوط، ذكرت أنها نشرت فصلا ثانيا منه بعنوان «الابرة والقصيدة». ستأتي الاحالة عليه في الفصل المعنون «نقد نازك الملاءكة الروائي والمسرحي» من هذه الدراسة.

٣ – القافية وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة. لذلك تخلو القصيدة الدائرية من هذا الامان، لكونها تمتد صفحات طويلة بلا اية وقفات ولا قوافٍ. الامر الذي جعل الناقدة تعلن صراحة انها تحس عند قراءتها لمثل هذه القصائد بنوع من المجهول المخيف يدير رأسها، ويخنقها، ويضعها في متاهة تضيق وتتعاكس وتتقاطع.

وتطبيقا لتنظيرها هذا أتت بمثال من شعر حسب الشيخ جعفر ادى غياب القافية التي هي حدود آمنة فيه – كما تقول – الى ان تصبح القصيدة تيها يدير الرأس، ويسلب الانسان حسّ الطمأنينة. والمثال هو :

أضاعني الباص الاخير، من ترى يوسع لي ركنا يقيني البرد، والمواصلات، غرفتي الوحيدة الضوء الى الفجر الجليدي الهزيل؟ ليلة ضائعة الشارع في فينا، وحيدا انتحي ركنا بلا ذاكرة في قهوة، تعج بالاوانس الشقر الملطخات، تحت الارض، لن اكتب شعرا هذه الليلة، اني مطر يصنع طفل النخل في فينا، وعشب يابس يوقد في ضاحية تلتف بالسرو وشمس تنضج التمر الجنوبي، وعظم مقمر يلهو به الصبية منذ ساعة[١].

٤ – القافية تشعر بوجود النظام في ذهن الشاعر، وبتنسيق الفكر لديه، ووضوح الرؤية، وقوة التجربة، كما تشعرنا بأن الشاعر مسيطر على قصيدته تمام السيطرة.

٥ – القافية جانب مهم من سايكولوجية القصيدة والمعاني غير الواعية فيها. انها تعبير عن الافكار الداخلية التي لا يتعمدها الشاعر، وانما

---

(١) قصيدة «آخر مجانين ليلى» من مجموعة «زيارة السيدة السومرية»، الاعمال الشعرية (١٩٦٤ – ١٩٧٥م)، ٣٠١ – ٣٠٢.

تبزغ في قصيدته من أعماق اللاوعي، فتكشف المخبوء، وتقول عن الشاعر ما لا يريد ان يرفع الستار عنه في فكر كامنة في عقله الباطن وروحه المغيبة. فهي اذن ضياء كاشف يبرز الدخيلة المطوية للنفس الانسانية الى الخارج، ويعطينا مفاتيحها.

٦ - القافية نغم، أو هي تضيف نغما وجوا الى القصيدة. فهي بهذا صوت معين يتكرر في نهايات الاشطر، وهذا الصوت المتكرر يوحي بأشياء وتكرره يعمق الايحاءات، والاشطر السائبة[1] تفقد هذه الميزة.

وتوضيحا لرأيها وجدت في قول محمود دوريش :

ان تذبحوني لا يقول الزمن :

رأيتكم !

وكالة الغوث لا

تسأل عن تاريخ موتي، ولا

تغيّر الغابة زيتونها،

لا تسقط الاشهر تشرينها[2] !

ما يؤكد فكرة الايحاء. فحرف المد والنون في القافيتين «زيتونها»، و«تشرينها» يوحيان بأنين طبيعي يصدر عن الاشياء الصامتة، وينبعث من العدالة والحق والاحساس الطبيعي. وخلصت في تطبيقها على هذا المثال

(١) الاشطر «السائبة» اصطلاح وضعته نازك، سنقف عليه في الفصل الثاني «محاولات نازك الملائكة في الابتداع».

(٢) قصيدة «حبيبتي تنهض من نومها»، ديوان محمود درويش ١ : ٤١٩.

الي ان سرّ جمال هذه الاشطر هو القافية النونية التي ينبعث منها العويل والانين الممتد خلفية للصورة القاسية التي رسمتها الاشطر ظاهريا.

٧ – القافية تيار كهربائي يسري في القصيدة ويرقرق في الفاظها مغناطيسية تجتذبنا دون ان نعلم لماذا. انها تكهرب السياق بمجرى موجة غامضة نستشعر سطوتها ولا نشخصها. فهي ليست مجرد حروف بقدر ما هي حياة الشطر، لذلك خسر الشعر الحديث خسارة كبيرة باطراحه لها. وقد وجدت الناقدة في قولها :

يداكَ للمس النجوم

ونسج الغيوم

يداك لجمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

يداك الالهيتان سماءآن فوق حدود المكان(١).

ما يشي بهذا التيار الكهربائي الذي يسري في الاشطر.

٨ – ان توحيد القافية ولو جزئيا يقيد الشاعر حقا، ولكن يفيده اذ يحصره في بقعة شديدة الضيق محدودة بالقوافي القليلة الموجودة. وعند هذا يقوى بصر الشاعر فيرى التفاصيل في البقعة الصغيرة، ويذهب أعمق مما كان ينوي. وهذه التفاصيل لم يكن يراها لولا ضيق المجال. وعلى هذا وجدت الناقدة في قيدها ما يقوى بصيرة الشاعر، ويقوده في دروب تموج بالحياة. فضلا عن

(١) من قصيدة لنازك الملائكة غير منشورة عنوانها «الهاوية والقمم» ينظر هامش رقم (٢) من «سايكولوجية القافية»، ١٧.

انها تفتح كنوز المعاني الخفية، وتُنبِتُ الافكار، وتغير اتجاه القصيدة الى مجالات نابضة.

٩ – في شعر النضال الوطني والمقاومة يعطي ترادف القوافي احساسا بأنّ الشاعر مجهز بعزيمة صلبة لا تلين، فالقافية قتال، ومصاولة، وهي تنزل على السمع نزول الرعود. ان كل قافية قنبلة تنفجر في آخر الشطر. فضلا عن انها تقوم بعزل شطر عن شطر عزلا قاطعا يوحي بوضوح الفكر. ويقترن وضوح الفكر عادة بالعمل والنشاط وقوة العزيمة(١).

تلك هي العوامل التسعة، غير أننا حين نخضعها للمناقشة نخرج بملاحظتين : (الاولى) أن النقطة التاسعة قد خالفت الثانية. فحين رأت ان القافية تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلها، عادت فرأت أنها تقوم بعزل الشطر عن الشطر عزلا تاما قاطعا. و(الثانية) ان النقطة السابعة تطرح غموضا تعبيريا أوضحته النقطة السادسة. فتكرار النغم هو الذي يعمّق الايحاءات وهو نفسه الذي يرقرق في الالفاظ مغناطيسية، فلا مبرر للسابعة في ظننا. فضلا عن بعدها عن الاسلوب العلمي الذي تعتمد عليه الناقدة في طروحاتها.

اما في التطبيق ، فان الناقدة حين أخضعت للفحص أغلب المجموعات الشعرية لابرز شعراء حركة الشعر الحر – بعد استقرار الحركة – وجدت قوافيها لا تخلو من صنفين اثنين(٢) :

---

(١) تنظر : نازك الملائكة «سايكولوجية القافية» ١٠ – ١٧.

(٢) تنظر : نازك الملائكة «القافية في الشعر العربي المعاصر» مجلة «الحصاد» ع١، جامعة الكويت ١٩٨١، ٢٥ – ٤٠.

الصنف الاول : صنف القوافي المتتالية على غير تداخل. وفيها ينوع الشاعر القوافي فجأة حين يشاء من غير التزام بشكل معين، ولا بمقاطع متساوية. ومثاله قصيدة «الامير السعيد» للبياتي :

....وأدرك الصباح، شهرزاد

فسكتت : وعاد

اليّ نفس الحزن، والشعور بالضياع

وانت في حديقتي تسير

يا سيدي الامير !

منفردا، سعيد

تحلم بالاميرة الصغيرة، الحسناء

في قصرها الوردي في ارجوحة الضياء

وهي تغني اغنيات الهجر واللقاء

يا فارس الضباب

عرّج على قصري في السحاب

اني هنا، وحيدة، في الباب

من زهر الليمون واللبلاب،

ضفرت اكليلا لك، الغداة

اموت يا فارسي الصغير

ان لم تعد الي، يا فراشة تطير

في حلمي يا حبيبي الاخير[1].

---

(١) ديوان عبد الوهاب البياتي، ١ : ٣٠٠.

ففي هذه القصيدة تتوالي القوافي على غير تداخل : «شهرزاد، عاد – تسير، أمير – حسناء، ضياء لقاء – ضباب، سحاب، باب، لبلاب – صغير، تطير أخير». وقد خرجت الشاعرة بنتيجة مؤداها ان هذا الصنف من القوافي يكثر في شعر عبد الوهاب البياتي في مرحلته الاولى.

والصنف الثاني هو صنف القوافي المنوعة المتداخلة التي تتكرر على غير نسق، ويكثر في شعر الناقدة نفسها منذ أول عهدها بالشعر الحر[1] – على وفق ما تقول – وفي شعر بدر شاكر السياب، وشعر عبد الوهاب البياتي في مرحلة «الموت في الحياة»[2] ومثاله قول السياب:

اتبعيني.. ها هي الشطآن يعلوها ذهول
ناصل الالوان، كالحلم القديم
عادت الذكرى به – ساج كاشباح نجوم
نسي الصبح سناها والافول
في سهاد ناعس...، بين جفون!
في وجوم الشاطىء الخالي، كعينيك، انتظار
وظلال تصبغ الريح... وليل ونهار.
صفحة زرقاء تجلو، في برود.
وابتسام غامض، ظل الزمان
للفراغ المتعب البالي على الشط الوحيد.
اتبعيني... في غد يأتي سوانا عاشقان،

(١) خير مثال قصيدة «الافعوان» مج٢ : ٧٧.
(٢) صدرت طبعته الاولى في بيروت سنة ١٩٦٨م.

في غد، حتى وان لم تتبعيني،
يعكس الموج، على الشط الحزين
والفراغ المتعب المخنوق، اشباح السنين[1].

ففي هذه القصيدة تتداخل القوافي كما يأتي : «ذهول، قديم، نجوم، افول، جفون، انتظار، نهار برود، زمان، وحيد، عاشقان، تتبعيني، حزين، سنين». وهناك من الشعراء من يعمد في بعض مقاطعه الشعرية الى الصنفين معا، فيستعمل قوافي متداخلة حيناً، وغير متداخلة حينا آخر، مع وجود أشطر سائبة لا قوافي لها[2].

وقد الحظت الناقدة ان للقافيه تأثيرا مباشرا في شدّ القصيدة وجمعها في وحدة متكاملة، لذلك بدا لها ان استعمال طريقة القوافي المتجاورة غير المتداخلة يساعد في جعل كل مجموعة من الابيات مستقلة عن الاخرى. فمجموعة الاشطر ذوات القافية الرائية قد تنعزل الى حدّ ما عن مجموعة الاشطر المتجاورة ذات القافية البائية، وبذلك تكون القصيدة من وحدات مفروزة رابطها اضعف من الرابط الذي تخلقه القوافي المتداخلة.

ومن تفصيلات هذه الفكرة لديها ان القافية المتداخلة صنفان :

١ – القوافي ذات التداخل الجزئي المعزول، وفيها يمكن ان تستمر القصيدة قائمة على وحدات معزولة حتى اذا استعمل الشاعر قوافي متداخلة وذلك حين تستقل كل وحدة بمجموعة قوافي

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب ١ : ٣٨ – ٤١.

(٢) ومن ابرزهم صلاح عبد الصبور. تنظر : قصيدة «ولاء» ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الاول والثاني، ١٠١.

متداخلة فيما بينها، لكنها لا ترتبط بالوحدة المجاورة المتداخلة ايضا، كما لو رتبت القوافي في القصيدة كما يأتي :

(ب أ ب أ ب) (د ر ر رر ددر) (س ع ع س س ع)

ففي هذه الحالة تبقى الوحدات مفصولة وقد تجزىء جو القصيدة.

٢ - القوافي ذات التداخل الكلي المترابط. وهي التي تتداخل المجموعات المتجاورة فيها فتكون القوافي هكذا «ب أ ب ب أ د أ د د ب ر أ ب د ر ب د س ر س أ د د س س د ع أ ع د س س ع د أ» فلا تبقى وحدات معزولة، وتصبح القصيدة كيانا مترابطا[١].

على انها لاحظت ان بعض شعراء حركة الشعر الحر بدأوا ظاهرة الانفلات من القافية، وكان عبد الوهاب البياتي من أسبقهم، وقد حدث ذلك في شعره تدريجيا، فبعد ان كان يترك اشطرا سائبة بين الاشطر المقفاة كما في «الامير السعيد» بات في مجموعاته الشعرية الاخيرة يميل الى اطراح القافية، والتهرب منها، كما في قوله :

عندما يهزمني الخليفة الابله
في هذا السباق القذر المجنون في دائرة الضوء.
رأيت : الشمس في عيونه يصطادها العبيد والمؤرخون
خدم الملوك في مزابل الشرق.
رأيت الدم في شوارع القارة مكتوبا به الانجيل والمنشور،
مطبوعا به جبين «نيرودا»
على طوابع البريد والابواب[٢].

---

(١) تنظر : نازك الملائكة «القافية في الشعر العربي المعاصر» ٣١ - ٣٤.

(٢) من قصيدة «القربان»، ديوان عبد الوهاب البياتي ٣ : ٣٦٢.

وهذه الظاهرة التي ينقاد لها كثير من الشعراء[1] ظاهرة طاغية على الشعر الحديث كله، لذلك ترى الناقدة ان القصيدة تفقد ميزة كبيرة، وتخسر خسارة فادحة باطراحها القافية بالشكل الذي جاء به البياتي وغيره من الشعراء[2].

وحين درس النقاد آراء نازك التنظيرية في القافية انقسموا قسمين: رافض مخالف، ومؤيد مقوّم. فالدكتور محمد النويهي رفض مقولتها في ان الشكل الجديد يفقد بالغاء القافية الموحدة رنينا وعلّو نبرة[3]، وخالفها مؤكدا ان الشعراء الذي تنقدهم لا يؤمنون بأن طريقتها هذه هي الطريقة الصحيحة للتعويض، والا فانهم يفرون من قيد سطحي الى آخر، ويستبدلون رنينا وعلو نبرة برنين وعلو نبرة. وبذلك لن يستفيد الشعراء ولا القراء من شيء[4].

كذلك رفض الدكتور عز الدين اسماعيل تفضيلها لقصيدة نزار قباني على قصيدة صلاح عبد الصبور[5]، وخالفها بأن فضّل قصيدة صلاح[6].

---

(١) فقد وجدت الناقدة في شعر عبده بدوي أشطرا سائبة، واخرى نبذ فيها القافية نبذا كاملا ولا سيما في قصيدة «الاصابع المعدنية» من مجموعته الشعرية «الحب والموت» مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة (د.ت). كما وجدت في شعر نزار قباني «اشعار خارجة على القانون» ظاهرة الشطر الطويل الذي يستغرق أسطرا متعددة كثيرة، وعدته لونا من ألوان التفلت من القافية ايضا. ووجدت في قصيدة حسب الشيخ جعفر المدورة «أوراسيا» النهاية القصوى لما وصلت اليه القافية من عدم الاهمية في شعرنا المعاصر.

(٢) تنظر: القافية في الشعر العربي المعاصر، ٣٤ – ٣٩.

(٣) ينظر: قضايا، ٩٤.

(٤) ينظر: قضية الشعر الجديد، ٢٦٢.

(٥) تنظر صفحة (٧٥) من هذه الدراسة.

(٦) ينظر: الشعر العربي المعاصر، ١١٥ – ١١٧.

وذهب الدكتور عبده بدوي الى تأييد آرائها في أهمية القافية، وقوّم موقفها بأن قال : «واذا كانت الزخرفة قد استخدمت لذات الزخرفة في الحضارة العربية، فان القافية لها دور يشبه هذا الدور، كما انها تفيد في الربط بين عالم الوزن المجرد، وعالم الالفاظ المحسوس، ومن هنا كان التمسك بها، أو العودة بصورة من الصور اليها»[1].

وتشي استشهادات الدكتور داود سلوم بمقولات نازك في القافية بتأييده لها ايضا[2]. على انك لا تعدم وجود من يدعو الى الاستغناء عن القافية، او تحاشي طغيانها[3].

ذلك هو موقف الناقدة التطوري من القافية، قدمناه بموضوعية وحيدة، وقد وجدناه متطرفا في حديه : النابذ والداعي. فليس صحيحا ان استخدام القافية الموحدة انزل بالشعر العربي خسارة فادحة طوال عصوره الماضية، ثم يتغير الموقف لتصبح هذه الخسارة الفادحة بسبب اطراح الشعر العربي لها. ويقينا ان الناقدة قد خرجت على موقفها الاول على وفق تنظير فلسف هذا الخروج بشكل غير مباشر، دلّ على قدرات في التطبيق النقدي تمتلك مؤشرات الاقناع فيما رضيت عنه من شعر، أو سخطت عليه، لكنها لم تخفف من حدة موقفها الجديد، فظلت مغالية في الموقفين.

---

(١) «التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة» ٧٥٢ (تذكاري).

(٢) ينظر : «الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة» ٨٤٠ (تذكاري).

(٣) ينظر : يوسف الصائغ «الشعر الحر في العراق» ١٥١.

الفَصْل الثاني

مُحاولاتُ نازك في الإِبتداعِ

المبحث الأول

محاولات نازك في ابتداع المصطلحات النقدية الجديدة

توطئـــــــة:

لا شك في أن إبتداع المصطلحات النقدية الجديدة ليس بالامر السهل، والا لاستطاع جميع النقاد ان يشاركوا فيه مطمئنين. لان الابتداع –على ما نظن– يرتكز من جانب علي الظواهر الفنية التي يفرزها الانتاج الأدبي عامة –والشعري خاصة– تلبية لحاجة روحية في لا وعي المبدع تفرض نفسها. فتعم تلك الظواهر وتسود، وتشكل اضافة تطورية طبيعية لجنس الابداع في حقبة معينة. ومن جانب ثان يرتكز على مؤهلات المبتدع الفطرية والمكتسبة، علي نحو يشكل ما ابتدعه من مصطلحات اضافة اخرى تثري المصطلح القديم، وتسد ما قد يحس فيهِ من نقص.

ولعل في الملاحظات الاتية ما يفصح عن هذا الارتكاز في محاولات نازك الابتداعية للمصطلحات النقدية الجديدة:

١– ان ابتداع المصطلح النقدي الجديد لن يتأتى الا لمن يعايش الهمّ النقدي معايشة جادة، تؤرقه أزمة مصطلحاته، وتتلبسه معاناة البحث فيه، وصولا الى إيجاد الأسس الممكنة لصياغة ما يبحث عنه نظريا. ولعل فيما قدمته نازك من جهد نقدي على مدى ربع قرن ما يثبت ذلك التعايش خير اثبات.

٢- ان الحياة الفكرية المعاصرة قد استحدثت اتجاهات شعرية حديثة لم يألفها النقد القديم، وبالتالي فانه خلو من المصطلح المناسب الذي يعالجها.

٣- ان بعض الاساليب البلاغية قد تطورت عما كانت عليه قديما، مما يوجب تطورا في المصطلح البلاغي، اثراء له، لتحقيق الاضافة المطلوبة. ولن تكون الاضافة الا على يدي من خبر القديم وفهمه واحبه، وعايش الجديد واسهم فيه وامتحنه. ولعل ناقدتنا خير ما ينطبق عليها ذلك.

على أننا لا بد من ان نشير الى ان المصطلحات الجديدة التي ابتدعتها نازك يمكن تصنيفها في ثلاثة محاور هي:

١- محور مصطلحات العروض والقافية.

٢- محور مصطلحات بناء القصيدة.

٣- محور مصطلحات البديع.

وعلى وفق هذه المحاور جرى هذا المبحث في تقديم المصطلحات الجديدة.

-١-

الاشطر السائبة:

لم يرتح النقاد العرب القدامى للقصيدة المرسلة من القوافي، لانهم عدوا هذا اللون من الشعر عيبا وسموه «الاكفاء» تارة، والاجازة -أو الاجارة- تارة أخرى[١].

ففي تعريفهم للشعر من «أنه قول موزون مقفّى يدل على معنى»[٢] أخرجوا من دائرته ما كان فاقدا لشرطي الوزن والقافية. لذلك فان ما روى متداخلا على أنه من غير وزن ولا قافية كالقطعة المنسوبة لابي العلاء:

«اصلحك الله وابقاك، لقد كان من الواجب ان تأتينا اليوم الى منزلنا الخالي، لكي نحدث عهدا بك يا خير الاخلاء، فما مثلك من غير عهدا أو غفل.»[٣].

قد عولج علي انه من الشعر الموزون المقفى، وان صورته هي:

اصلحـك الله وابقـاك لقـد كان مـن ال

واجـب ان تأتينـا اليـوم الـى منزلنـا ال

خالي لكي نحدث عهدا بك يا خير الاخل

لاء فمـا مثلـك من غيـر عهـدا او غفـل[٤]

١- ينظر: أحمد مطلوب «النقد الأدبي الحديث في العراق» ٢٢١، كذلك: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج١، (أ-ب) مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م،٥٠.

٢- قدامة بن جعفر «نقد الشعر» المطبعة البوليسية، حريصا ١٩٥٨م،١٥.

٣- ابن خلكان «وفيات الاعيان» تحـ. محمد محيي الدين عبد الحميد، مط السعادة بمصر، ١٣٦٩هـ-١٩٥٠م، (في ترجمة ابي العز مظفر بن ابراهيم الشاعر العيلاني المصري) ج٤:٣٠٢.

٤- نفسه،ج٤:٣٠٣.

لهذا لم يحتاجوا الى وضع مصطلح للشعر غير المقفى، لانه على نحو تعريفهم لن يكون شعراً.

اما اليوم، فان كثيراً من شعراء حركة الشعر الحر قد مالوا الى أطراح القافية من بعض أشطر قصائدهم [1] كقول البياتي:

متُّ على سجادة العشق ولكن لم امت بالسيف

متُّ بصندوق والقيت ببئر الليل

مختنقا مات معي السر ومولاتي على سريرها

تداعب الهرة في براءة، تطرز الاقمار

في بردة الظلام

تروى الى الخليفة

حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة

ويدرك الصباح ديدمونه[2]

لذلك احتيج الى وضع المصطلح الدال على تلك الاشطر المرسلة من القافية تمييزا لها من الأشطر المقفاة، سواء أكانت القافية متتالية أم متداخلة. فكان ان وضعت ناقدتنا مصطلح «الاشطر السائبة» للتعبير عن الاشطر التي تخلو من القافية [3]. منبهة على أن «الاسلاف لم يعرفوا القصيدة السائبة قط، ولذلك لم يضعوا لها اسما. وذلك عذرهم» [4].

١- ولا نعني بها القصائد المدورة، لان شعراءها يلغون فيها القافية برمتها. والامثلة لا حصر لها.

٢- قصيدة «عن وضاح اليمن والحب والموت» ديوان عبد الوهاب البياتي، مج٢: ٣٩-٤٠ دار العودة، بيروت (د.ت).

٣- تنظر: نازك الملائكة «سايكولوجية القافية» هامش رقم (١) ص ١٧. كذلك: القافية في الشعر العربي المعاصر، هامش رقم (٢) ص ٣٩.

٤- ينظر: سايكولوجية القافية، ١٧

وعلى الرغم من ان هذا المصطلح كان موفيا دالا الا اننا كنا نود لو انها افادت من مصطلح «الشعر المرسل» فسمت مصطلحها بـ «الاشطر المرسلة» لتشمل به ما كان منه في شعر الشطرين والشعر الحر معا، لان معنى «المرسل» يفيد بانه مرسل من القافية.

ويبدو أن عدم شيوع مصطلح الناقدة كان مرتبطا بموقف نقاد حركة الشعر الحر من القافية حصرا. فلم نقرأ ناقدا حفل بها أو أعطاها ما تستحقه من اهتمام غير نازك الملائكة. وقد يكون مرد ذلك الى خشيتهم من أن تلوكهم ألسنة الشعراء الذين خرجوا على القافية عامدين –وهم كثر– وعدوا مجرد ذكرها مبررا لازدراء النقد والنقاد.

البحور الصافية، والبحور الممزوجة:

تعني الناقدة بـ «الصافية» البحور التي يتألف شطرها من تكرار تفعلية واحدة. وتعني بـ «الممزوجة» البحور التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة. [1] أي التي تمزج بين تفعيلتين.

وهذان المصطلحان وان كانا جديدين ينطبقان على المقصود بهما دقة ودلالة، الا انهما غير مسوغين وضعا، لوجود مصطلحين ملائمين في النقد العربي القديم يؤديان الدلالة نفسها، وهما: «البحور المفردة» و «البحور المركبة» على نحو ما نقله ابن رشيق عن الجوهري في العمدة حين جعل البحور مفردات ومركبات [2]. وهذان المصطلحان دالان

١– ينظر: قضايا، ٨٣–٨٥.

٢– ينظر: العمدة، ج١، ١٣٦–١٣٧.

على المقصود ولذلك فان القاعدة هي أن نلتزم بالمصطلحات الموجودة في النقد العربي الا اذا كانت غير ملائمة لزمننا. [1]

وقد شاع مصطلحا الناقدة علي ألسنة المعنيين بالشعر وأقلامهم أكثر من شيوع المصطلحين القديمين. لان الالتفات اليهما لم يجيء الا متأخراً.

التشكيلات:

لكل بحر من البحور الشعرية الستة عشر عدد معين من الاعاريض والاضرب يفترض في الشاعر حين ينظم على بحر من البحور ان يتخذ شكلا واحدا من العروض والضرب، لا يتعداه في القصيدة الواحدة. فاذا أراد الشاعر مثلا ان ينظم على الطويل:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

فلا بد ان يعرف ان للطويل عروضا واحدة مقبوضة، ولها ثلاثة أضرب:

١- تام «مفاعيلن»

٢- مقبوض «مفاعلن»

٣- محذوف «مفاعي» وتنقل الى «فعولن».

وعليه آنئذ ان يختار نوعا واحدا يجمع فيه بين العروض المقبوضة وأحد الاضرب فقط، في القصيدة الواحدة.

١- تنظر: سلمى الخضراء الجيوسي «الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله» - مجلة «عالم الفكر» مج ٤،ع٢، يوليو - أغسطس- سبتمبر ٣٤١.١٩٧٣، وهامش رقم (٤٥) من الصفحة نفسها. ولا بد من الاشارة هنا الى ان سلمى الخضراء الجيوسي هي اول من احال الى مصطلحي «المفردة» و «المركبة» فيما قرأناه من نقد معاصر.

ان هذا النوع المختار الذي يجمع فيه الشاعر بين عروض معينة، وضرب معين لم يضع له القدماء اسما. وانما اكتفوا بذكر عدد الاعاريض والاضرب في البحر الواحد.

ففي الكامل مثلا توجد ثمانية اختيارات منه، بحسب ما يطرأ على عروضه وضربه من تغيير. فاذا اراد الناقد ان يميز اختيارا واحدا منها، فلا بد من ان يذكر عروضه وضربه معاً، لانه لا يمتلك اسما له.

واذا كان هذا جاريا في قصيدة الشطرين، فانه لن يجري في الشعر الحر، لانه شعر ذو شطر واحد لا عروض له، وانما له ضرب فقط. لذلك وضعت الناقدة مصطلح «التشكيلات»[1] وارادت بها الشكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر. وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد الذي لم يضع له العروضيون من القدامى اسما.[2]

وقد شاع مصطلح «التشكيلات» علي أقلام بعض العروضيين حتى وجدناه بغير احالة الى الناقدة، كأنه مصطلح قديم[3]. وما ذلك الا لانه كان اكثر دقة من اية تسمية اخرى بما فيها «انواع». لاننا لو قلنا: «انواع البسيط» لما كنا دقيقين في التسمية عروضيا كما لو قلنا: تشكيلاتالبسيط.

١- ينظر: قضايا ٨٨.

٢- ينظر: د. عبد الهادي محبوبة، مقدمة الطبعة الاولى لكتاب «قضايا الشعر المعاصر» الملحقة بآخر الطبعة السادسة، ٣٥٠-٣٥١.

٣- أدخل مصطفى جمال الدين في كتابه «الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة» معظم مصطلحات الناقدة بما فيها «التشكيلات» من غير اشارة الى دور الناقدة في وضعها، وهذا يؤكد استقرار مصطلحاتها العروضية استقرارا تاما.

الشعر الحر:

وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت، وانما يصح ان يتغير عدد التفعيلات من شطر الى شطر[1]. وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعا[2]، ويباح فيه ان يقع في ضربهِ كل ما تجاور في عروض وضرب لبيت خليلي واحد[3]، لانه شعر تفعيله[4].

وتؤكد الناقدة أنها هي التي أطلقت على هذا الاسلوب الشعري مصطلح «الشعر الحر» مندفعة الى التجديد بتأثير معرفتها للعروض العربي من غير ان تتأثر بدعوة أحمد زكي ابي شادي أو غيره من الشعراء، لكونها لم تطلع على تلك الدعوات الا بعد ان شاع مصطلحها وانتشر الشعر الذي دعت اليه في العالم العربي انتشارا جارفاً[5].

وتحقيقاً لما نصبو اليه من توثيق دقيق لهذا المصطلح بداءة، ونهاية -من غير اقحام التسمية الغربيّة له- توصلنا الى الملاحظتين الاتيتين:

١- ان مصطلح «الشعر الحر» كان مستخدما قبل ان تدعو اليه الناقدة ،

١- قضايا، ٧٧،٧٨.

٢- نفسه، ١٤٦.

٣- ينظر: قضايا، ٢٧.

٤- ينظر: نفسه ، ٣٨.

٥- ينظر: الصومعة، ١٨٧ ، كذلك: مقدمة الطبعة الخامسة من «قضايا الشعر المعاصر» ١٤-١٧.

لكنه لم يطلق على «شعر التفعيلة» وانما اطلق على «مجمع البحور»[1].

٢- ان مصطلح «شعر التفعيلة» الواحدة المكررة كان مستخدما قبل ان تدعو اليه الناقدة، لكنه لم يسم حرا، وانمـا سمي بـ«المنطلق»[2].

وعلى وفق هاتين الملاحظتين فان الظن يقود الى ان الناقدة جمعت بين «التفعيلي» و «الحر» فسمته «الشعر الحر».

لكن قولها: «فما من داع قط الى أن اطلق على الاسلوب الشعري الذي دعوت اليه اسما اطلقه شاعر اقدم مني على اسلوب شعري آخر دعا اليه»[3] يثير فينا تساؤلا مؤاده: أمن المعقول ان تكون الناقدة قد خلقت ذلك المصطلح من لاشيء؟.

١- اطلق ابو شادي مصطلح «الشعر الحر» على الاسلوب الذي لا يكتفي فيه الشاعر باطلاق القافية، وانما يجيز ايضا مزج البحور حسب طبيعة الموقف ومناسبات التأثير. ينظر: أحمد زكي ابو شادي «الشفق الباكي» المطبعة السلفية، مصر ١٩٢٦م،٥٣٥. كذلك: مجلة «ابولو» مج١، ع٨،١٩٣٣م، ٨٤٥-٨٤٧.

٢- اطلق علي احمد باكثير مصطلح «الشعر المرسل المنطلق» على شعر التفعيلة المكررة في مقدمة الطبعة الاولى لمسرحيته الشعرية «اخناتون ونفرتيتي» سنة ١٩٤٠م، وحين أعاد طبعها ثانية سنة ١٩٦٧م، أشار الى ريادته في التسمية والنظم قائلاً:«فقد قدر لها ان تكون التجربة الام فيما شاع اليوم تسميته بالشعر الحر، او الشعر التفعيلي، واسميه انا قديما الشعر المرسل المنطلق... ثم ظهر صداها أول ما ظهر في العراق لدى الشاعرين المجددين الكبيرين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة بعد انطلاقها بعشرة اعوام. ثم ما لبث ان شاع هذا الشعر الجديد في العالم العربي كله«اخناتون ونفرتيتي»ط٢، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، ٥-٦، ونذكر القارئ هنا ان «المنطلق» غير« المطلق» لان الاول يرتبط بالشعر التفعيلي، بينما يرتبط الثاني بالشعر المنثور.

٣- الصومعة ١٨٧.

شعر الشطرين:

حين شاع مصطلح «الشعر الحر» على السنة الادباء واقلامهم اقتضت الضرورة ايجاد مصطلح آخر للدلالة على كل شعر يجري على النمط العربي الخليلي القديم تمييزاً له من «الشعر الحر» اصطلاحيا. فكان ان شاع مصطلح «الشعر العمودي» اعتمادا على ما حدده المرزوقي في «عمود الشعر» في مقدمته لشرح ديوان الحماسة[1].

ويبدو أن الناقدة وجدته مصطلحا قاصرا، فضلا عن انه يمكن ان يشمل الشعر الحر ايضا لانه «لا يزال يجري على الأوزان القديمة، فهو من ناحية الوزن عمودي»[2]. لذلك وضعت مصطلحها المعروف بـ «شعر الشطرين» حصرا للعمود القديم، وتمييزا له من اسلوب الشطر الواحد، سواء أكان الشطر ثابت الطول كالارجوزة، أم كان متغير الطول كالبند والشعر الحر.

وعرفته قائلة: «وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما، قوام الشطر الواحد فيه اما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع، أو أربع تفعيلات كما في المتقارب. ولا يشترط فيه ان يكون العروض والضرب متساويين وانما يباح في أحدهما ما لا يباح في الآخر.. ويحافظ الشاعر على نمط الاشطر عبر القصيدة كلها، فتتبع صدور الابيات قانونها.. كما تتبع الاعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر الا في البيت

١- ينظر: ابو علي احمد بن محمد.. المرزوقي «شرح ديوان الحماسة» تح: احمد امين، وعبد السلام هارون، ج١،ط١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٣٧١هـ-١٩٥١م،٩٠.

٢- احسان عباس، اتجاهات، ٢٩.

المصرّع... وانما يباح عدم تساوي العروض والضرب لان هذا شعر ذو شطرين، وذلك هو النمط العربي في كل شعر يجري على هذا الاسلوب»[1].

وعلى الرغم من أن مصطلح «شعر الشطرين» بقي محدود الاستخدام لم يشع كما شاع مصطلح «الشعر العمودي» فان احسان عباس يدعو الى تسميته بـ «الشعر المشطر»[2]. وهي دعوة ان لم تكن تتكيء على مصطلح الناقدة، فانها تعديل طفيف لا يقدم بديلا جوهريا. فضلا عن ان تسميته بـ «المشطّر» قد تقود الذهن الى ما عرف بالتشطير حين لا يؤمن الالتباس. لذلك يبقى مصطلح نازك اكثر دلالة، وأدق تسمية من «المشطر» لعلاقة هذا الأخير بمصطلح آخر أسماه احسان عباس بـ «المغصّن»[3] لم يشع هو الاخر كما شاع مصطلح «الشعر الحر».

-٢-

وضعت الناقدة مصطلحات جديدة في هيكل القصيدة وأصنافه خلال دراستها للشعر المعاصر. وتوقفت عند صفات الهيكل الجيد، فسمت أربع صفات رأت ضرورة وجودها فيه. ولما كانت هذه المصطلحات كلها قد وضعت لتمييز بناء القصيدة من موضوعها آثرنا جمعها في هذا المحور من غير التزام بالتصنيف الهجائي لئلا يتقدم الاخص على الأعم.

١- قضايا ، ٧٤-٧٥.

٢- ينظر: اتجاهات، ٢٩.

٣- نفسه، ٢٨.

هيكل القصيدة:

وتعرفه قائلة: «هو الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع»[1].

أما أصنافه فهي:

- «الهيكل المسطح» وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.
- «الهيكل الهرمي» وهو الذي يستند الى الحركة والزمن.
- «الهيكل الذهني» وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن[2].

ولما كانت دراسة هذه الاصناف وخصائصها مرتبطة بنقد نازك الملائكة التطبيقي، فاننا سنكتفي هنا بتقديمها اصطلاحيا، على أن نعود اليها في الفصل الثالث الذي خصصناه لنقدها في غير حركة الشعر الحر، فنفصل فيها القول. مؤكدين ان هذا التكرار لا بدّ منه منهجيا.

اما صفات الهيكل الجيد فهي:

- التماسك.
- الصلابة.
- الكفاءة.
- التعادل.

حين عرّفت الناقدة الهيكل بأنه «الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع»[3] أوجبت في كل هيكل جيد ان يمتلك أربع صفات عامة هي:

١- قضايا، ٢٣٤.
٢- قضايا، ٢٤١.
٣- نفسه، ٢٣٤.

التماسك، والصلابة والكفاءة والتعادل. وهذه الصفات مصطلحات وضعتها وهي تستقري الملامح العامة لهيكل القصيدة المعاصرة قائلة: «ولا بد من الوضع اذا نحن أردنا ان تبني اسسا ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز الى انتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة»(١).

أما «التماسك» فانها قصدت به «أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة، فلا يتناول الشاعر لفتة في الاطار ويفصلها تفصيلا يجعل التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الاطار»(٢).

في حين قصدت بـ «الصلابة» تعريفا:«ان يكون هيكل القصيدة العام متميزا من التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفي والتمثيل الفكري... ويتضمن هذا ان الصور والعواطف ينبغي الا تزيد عما يحتاج اليه الهيكل... لان الزيادة المعرقلة تفقد القصيدة كثيرا من قيمتها الجمالية»(٣).

اما «الكفاءة» فان الناقدة تعني بها «ان يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج اليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعا دون ان يحتاج قارئها الى معلومات خارجية تساعده على الفهم»(٤). ولذلك رأت في استعمال الشاعر للألفاظ المعجمية، واضافته

١- قضايا، ٢٣٤، وهامش رقم (١) من الصفحة نفسها.

٢- قضايا، ٢٣٦. وعلى وفق هذه الصفة رأت في قصيدة السياب «حفار القبور» خروجا على التماسك، لان السياب لم يوازن بين مشاهد القصيدة الأربعة، فقد «تلكأ طويلا في المشهد الأول، وحلل نفسية الحفار في بطء شديد. ثم تقدم في عجالة الى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها في غير عناية» نفسه، ٢٣٦.

٣- نفسه، ٢٣٦-٢٣٧.

٤- نفسه، ٢٣٧.

حواشي وشروحاً عن تاريخ الاماكن التي يتغنى بها خروجا على صفة «الكفاءة» لان القصيدة «التي تحوجنا الي ان نقرأ عنها حاشية او شرحا نثريا ليست قصيدة جيدة، ولعلها -من وجهة نظر الفن- فشل يعترف به الشاعر نفسه»(١).

اما «التعادل» الذي هو رابع صفات الهيكل الجيد فقد قصدت به «حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل، وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية. وانما يحصل التعادل على اساس خاتمة القصيدة، حيث يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سائر سياق القصيدة»(٢).

ولما كان «التعادل» مرتبطا بخاتمة القصيدة فان الناقدة اضطرت الى ان تستخلص قانونا عاما يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته، ومضمونه «... ان القصيدة تميل الى الانتهاء اذا استطاع الشاعر ان يحدث تعارضا واضحا بين السياق والخاتمة. فاذا كان السياق هادئا جعل الخاتمة جهورية مجلجلة،واذا كان السياق متحركا مال بالخاتمة الى السكون وهكذا»(٣).

ونحن وان كنا نرى في صفات الهيكل الجيد ما يدلل على نباهة الناقدة في وضع المصطلح النقدي، الا اننا لا نرى ان يُعنى النقد بقضية خواتم القصائد، ويضع لها قانونا. لاننا لو ألزمنا الشعراء بذلك لحوّلنا تجاربهم من كونها حالات داخلية تعبر عن رؤى الأعماق، الى حالات خارجية مصنوعة تقاس فيها الرؤى على وفق قانون معين. وليس من مهمة النقد على الاطلاق التحكم بنهايات الرؤى والتجارب كما نظن.

١- قضايا، ٢٣٨.
٢- نفسه، ٢٣٩.
٣- نفسه، ٢٤٠.

-٣-

حين راح الشعر المعاصر[1] يتكئ على التكرار اتكاء يبلغ احيانا حدودا متطرفة، حاولت الناقدة ان تتناوله بنوع من الدراسة البلاغية رغبة في الوصول الى القوانين الأولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الادبي وعلم البلاغة معا[2]. فخلصت الى القانونين الاتيين:

١- ان التكرار في حقيقته الحاح على جهة مهمة في العبارة، يُعْنى بها الشاعر اكثر من عنايته بسواها... فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الاثر ويحلل نفسية كاتبه[3].

٢- ان التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن. ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي ان يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. ان للعبارة الموزونة كيانا ومركز ثقل واطرافا، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشاعر ان يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها... ان التكرار يجب ان يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها الى جهة ما.»[4].

وهذان القانونان -على حد قولها- هما الشرطان الرئيسان في كل تكرار مقبول، فاذا وجدا صحّ البحث في الدلالات المختلفة التي

١- نقصد بالمعاصر ما كان معاصراً لنا زمانياً ، سواء أكان من شعر الشطرين أم من الشعر الحر.

٢- ينظر: قضايا، ٢٧٥.

٣- قضايا، ٢٧٦.

٤- نفسه، ٢٧٧-٢٧٨.

يقدمها التكرار، فيغني المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والايحاءات[1].

وفي ضوء هذين الشرطين وضعت الناقدة مصطلحات جديدة لثلاثة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين، هي:

-التكرار البياني:

وقد رأت في هذا الصنف من التكرار أنه «أبسط الاصناف جميعا وهو الاصل في كل تكرار تقريبا، واليه قصد القدماء بمطلق لفظ «التكرار» الذي استعملوه... والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد علي الكلمة المكررة أو العبارة.» [2]

-تكرار التقسيم:

وعرّفته قائلة: «واما تكرار التقسيم فنعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة... والغرض الاساسي من هذا الصنف من التكرار اجمالا ان يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين» [3].

-التكرار اللاشعوري:

واشترطت في هذا الصنف من التكرار «ان يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحيانا درجة المأساة. ومن ثم فان العبارة المكررة تؤدي الى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية.

١- ينظر: قضايا، ٢٧٩-٢٨٠.

٢- قضايا، ٢٨٠، ومن امثلته الجيدة على وفق ما ترى قصيدة السياب «في السوق القديم» ولا سيما المقطع السادس منها. ديوان بدر شاكر السياب ج١: ٢١.

٣- قضايا، ٢٨٤. ومن امثلته الجيدة قصيدة ايليا ابي ماضي «الطلاسم»، ديوانه، ١٩١. وقصيدة علي محمود طه «أغنية الجندول» ديوانه، ٢٢٥.

وباستناد الشاعر الى هذا التكرار يستغني عن عناء الافصاح المباشر واخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. ويغلب ان تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقا مريرا على حالة حاضرة تؤلمه، او اشارة الى حادث مثير يصحي حزنا قديما، او ندما نائما أو سخرية موجعة... وانما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة، في هذا الصنف من التكرار، من كثافة الحالة الفنية التي تقترن بها»[1].

وعلى الرغم من ان مصطلحات الناقدة في اصناف التكرار قد اوضحت اسسا ينبغي للشاعر أن يعتمد عليها حين يلجأ الى التكرار عامدا، فان دراسة التكرار ذاته لا تشكل في العملية النقدية عند التطبيق الا جزءا دلاليا بسيطا في الكشف، لكونه يرتبط بأبيات معينة من القصيدة لا بمجملها. فضلا عن انه كان موجة من التقليد تعكّز عليها الشعر المعاصر في العقد الرابع والخامس من هذا القرن. أما الان فان تلك الموجة قد انحسرت، وأضحى التكرار مملولا ان لم يكن عيبا. لذلك لم تشع هذه المصطلحات لارتباطها بقصائد مرحلة معينة، الى جانب ان النقد المعاصر لا يميل الى اخضاع الشعر المعاصر الى المصطلحات البلاغية خشية من ان ينعت كاتبه بالتقليدية، والجمود، وعدم مواكبة المرحلة. فقد ألف الناس في زمننا الهجوم على المنهج البلاغي في دراسة الشعر، ولم يألفوا تحبيذه وتقريظه وتشجيع مريديه.

١- قضايا، ٢٨٧. ومن امثلته الجيدة: قصيدة «نهاية» للسياب، ديوان السياب مج ١:٨٨. وقصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو» لنازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، مج٢:١٨٧.

اللهم الا في الدراسات الجامعية التي طورت المنهج البلاغي القديم حين أفادت من المصطلحات الأدبية الغربية وأدخلتها ضمن محاور الصورة، والرمز، والاسطورة، وغيرها، وتلك قضية يتشعب الحوار فيها.

-التشبيه الطويل:

بقي من ابتداعات نازك في المصطلح النقدي ما أسمته بـ«التشبيه الطويل»، قاصدة به ضرباً من التشبيه يستعمله علي محمود طه ويضيف به ابتكارا وتعقيدا الى اسلوب التشبيه الشائع قديما[1].

واحترازا من ان يظن انه تشبيه متعدد قالت:«وليست ميزة هذا التشبيه ان المشبه به متعدد.. وانما سر جماله واصالته انه يخلو من جمود القطعية التي درجت قديما»[2]. ومثلت له بقوله:

هل سمعت أذناك قصف الرعود   في صخب البحر وعصف الرياح؟

هل ابصرت عيناك ركض الجنود   في فزع الموت وهول الكفاح

ان كنت لم تبصر ولم تسمع   فقف الى ميدانها الاعظم

ما بين ميلادك والمصرع   ما بين نابي ذلك الأرقم!![3]

لتعلن في ختام هذا الاستشهاد ان علي محمود طه يصب التشبيه في مشهد كامل «فهو لا يقول ان حياة الانسان من ميلاده الى مصرعه تشبه قصف الرعود وركض الجنود، وانما يبدأ بوصف الرعود القاصفة،

١- ينظر: الصومعة، ٣٠٠.

٢- الصومعة، ٣٠٠-٣٠١.

٣- قصيدة «الله والشاعر» ديوان علي محمود طه، ١٠٥.

والجنود الفزعين وصفا مثيرا ثم يدعو القارئ الى أن يشهد ما يشبه ذلك في حياة الانسان من الميلاد الى الوفاة. وهذا الاسلوب اكثر شاعرية من اسلوب التشبيه القديم، لانه لا يعطي التشبيه حسب، وانما يضيف اليه التلوين العاطفي والانفعال»[1].

وعند مراجعتنا لـ«معجم المصطلحات البلاغية وتطورها» تبين لنا أن هذا التشبيه الذي ابتدعته الناقدة قريب جدا مما سمي قديما بـ«التفريع» أو «النفي والجحود» ان لم يكن هو عينه[2]. وهذا النوع وان كان قديما الا ان الدارس لا يعدم وجود ميل اليه في شعرنا المعاصر[3]، لان الشاعر يتخذ وجه الشبه محورا للتشبيه، فتجيء الصور متدرجة مطردة من غير أداة تشبيه كما في قصيدة «أغضاضة يا روض» لبشارة الخوري[4].

ومع ان مصطلح «التشبيه الطويل» كان محاولة جادة في تطوير المصطلح البلاغي واثرائه[5]، الا أنه بقي حبيس كتابها «الصومعة والشرفةالحمراء» فلم ير النور على أيدي النقاد المعاصرين، شأنه في ذلك شأن «التكرار» الذي استبعد من دائرة النقد المعاصر. ولعل السبب ان التسمية توحي بالطول وليس بدلالة التشبيه، وطريقة صياغته وتوظيفه.

١- الصومعة، ٣٠١-٣٠٢.

٢- ينظر: احمد مطلوب «معجم المصطلحات البلاغية وتطورها» ج٢: ٣٠٩-٣١٢.

٣- كما اثبت ذلك الدكتور احمد مطلوب في كتابه «الصورة في شعر الاخطل الصغير، ٤٧، وما بعدها.

٤- ينظر: احمد مطلوب «الصورة في شعر الاخطل الصغير» ، ٤٩ .

٥- ينظر: مصطفى حسين «نازك الملائكة ناقدة» ، ٨٨٦ (تذكاري).

المبحث الثاني

محاولات نازك في ابتداع بحور جديدة للشعر الحر

تمتلك نازك الملائكة قدرة في مجال الاحساس الايقاعي المرهف جعلها من اكثر شعراء جيلها معرفة بالخصائص اللفظية الصوتية التي تتشكل منها موسيقى الشعر العربي.

فدراستها الدقيقة لاوزان الخليل العروضية، ومتابعتها لايقاع الشعر الحر، ومحاولاتها الجديدة في نظم الشعر باستخدام التفعيلات الصافية، ودرايتها بالعيوب العروضية التي وقع فيها شعراء محدثون، واعتمادها على الحسّ الشعري، والذوق المرهف، مكنها من ان تستنتج قواعد عروضية لايقاع الشعر الحر ظلت –على الرغم مما قيل فيها سواء أكان قبولا مؤيدا ام امتناعا متحفظا– اساسا لكل تطلع نحو الاكتشاف او الابداع في مجال موسيقى الشعر.

ان محاولات نازك في ابتداع بحور جديدة للشعر الحر لم تكن اولى المحاولات، فقد سبقها غيرها.[1] لكن محاولاتها كانت اقدر من

١– اذا استثنينا محاولات احمد زكي ابي شادي فيما اسماه بـ «الشعر الحر» لكونها تقوم على مزج البحور على اسلوب «شعر الشطرين»، فان محاولات السياب تبقى اولى محاولات الابتداع في الشعر الحر. لانه اتخذ من اكثر «البحور الممزوجة» صعوبة مجالاً في تقديم المحاولات على اسلوب الشعر الحر. فمزج بين التفعيلتين بحرية تامّة مستعينا بتنوع الاضرب في احيان كثيرة. فنظم في البسيط: «أفياء جيكور» و «سفر ايوب» و «بورسعيد» و «يا غربة الروح» و «رسالة». ونظم في الطويل «ها ها هوه»، ونظم في الخفيف «ثعلب الموت». الا ان أخطر المحاولات كانت في «جيكور أمي» التي مزج فيها بين الخفيف والرمل والرجز: ==

محاولات غيرها على الاقناع لما تضمنته من حجج فرضية، وامثلة تطبيقية سيحاول هذا المبحث ان يجلي القول فيها عروضيا ليتطلع الى الحكم عليها نقديا.

-١-

محاولات نازك في الابتداع ثلاث، هي:

١- محاولتها في المخلع المزيد*:

لما كان وزن «مخلع البسيط» على الشكل الاتي:

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

= تلك امي، وان اجئها كسيحا

فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن

لاثما ازهارها والماء فيها، والترابا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ونافضا، بمقلتي، اعشاشها والغابا.

مفاعلن مفاعلن مستفعلن مفعولن

تلك اطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وذكر في هامشها: «اذا كان ٣ (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)= ٣ فاعلاتن، ٣ مستفعلن، ٣ فاعلاتن، فان الفرضية التي تقوم هذه القصيدة موسيقيا عليها صحيحة. ارجو ان تتاح الفرصة لتجربة هذه الفرضية على جهاز الاصوات الذي سبق للدكتور محمد مندور ان قام ببعض التجارب عليه في باريس. غير اني لم التزم بذلك الا في الاجزاء الاولى من القصيدة» ينظر: ديوان بدر شاكر السياب مج ١٨٦:١، ٢٤٨، ٤٩٢، ٦٦٠، ٧٠٧، ٦٣٥، ٤٤٧، ٦٥٩.

* هذه التسمية مني.

فان نازك لاحظت ان من الممكن ان تقسم تفعيلاته تقسيما جديدا، بان تجعل في الشطر الواحد منه تفعيلتين، فيصبح وزنا صافيا، هكذا:

مستفعلاتن مستفعلاتن   مستفعلاتن مستفعلاتن[1]

وذلك بزيادة حرف واحد على وزنه الأول بعد ترتيب طفيف ففي حركاتهوسكناته.

لان وزن «مستفعلن فاعلن فعولن»

هو نفسه «مستفعلن فا   علن فعولن»

وهو مساو بالحركات والسكنات لوزن:

مستفعلاتن   مفاعلاتن

وبعد زيادة الحرف يصبح:

مستفعلاتن   مستفعلاتن

وبتكرار «مستفعلاتن» اي عدد من المرات في الشطر الواحد ينتج شعر حر كالاتي:

مستفعلاتنمستفعلاتن

مستفعلاتنمستفعلاتنمستفعلاتن

مستفعلاتنمستفعلاتنمستفعلاتنمستفعلاتن

وتبريرا لهذا التشكيل الذي ارتضته، وتعليلا لزيادة الحرف على

١- مقدمتها لمجموعتها الشعرية «يغير الوانه البحر» .

وزنه الاصلي قالت:« وأول سؤال يتبادر الى ذهن القارئ الذي لا يحس العروض او يفهمه هو: لماذا لم ينتبه الخليل بن أحمد الى هذا الوزن، ولماذا لم يكتبه على مستفعلاتن مفاعلاتن؟. وجواب هذا السؤال ان التفعيلات العشر التي جعلها الخليل اساسا لعروضه لا تتضمن الزيادات والنقصان، فهو قد وضع التفعيلة (مستفعلن) دون زيادة ولا نقصان. فاذا اعترتها زيادة سبب خفيف (تن) فان الخليل لم يسمح ان تقع هذه الزيادة الا في عروض البيت وضربه ومن ثم يكون لدينا (مستفعلن مستفعلاتن) ولا يجوز ان نقول (مستفعلاتن مستفعلن) لان هذا السبب الخفيف لا يزاد في حشو البيت مطلقا.

ولذلك ايضا جعل الخليل وزن مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن). ومهما يكن فاذا كتبنا الوزن بزيادة حرف واحد على مخلع البسيط الخليلي (مستفعلن فاعلن فعولن) نتج لدينا (مستفعلاتن مستفعلاتن) وهو وزن صاف يضيف بحرا جديدا الى شعر التفعيلة... وما كدت اهتدي الى هذا حتى اعتراني فرح غامر، لان اضافة وزن جديد الى اوزان الشعر الحر سيوسع مدى هذا الشعر ويعطيه بعدا جديدا.»[1].

ثم راحت تنظم باندفاع على هذا الوزن، كان من نتائجه:«زنابق صوفية للرسول»[2] و«تمتمات في ساحة الاعدام»[3].

١- مقدمتها لمجموعتها الشعرية «يغير الوانه البحر» ٦,٧.

٢- يغير الوانه البحر، ٥٢.

٣- نفسه ١٥٢.

وبعد سنة من محاولتها هذه عادت ثانية الى هذا الوزن سنة ١٩٧٥م لتنظم منه قصيدة طويلة هي «نجمة الدم» [1].

فمن القصيدة الأولى قولها:

البحر اغماء لحن حب، البحر زرقه

البحـــر طفــل مسترســـل الشعر،

للضحى فــوق مقلتيــه انكســارة،

رفــــــة،

وشهقـــه.

البحر تلهو عرائس الماء في تراميه الف جوقه.

وتقطيعه:

البحر اغما	ء لحن حب	البحر زرقه	
مستفعلاتن	مفاعلاتـــن	مستفعلاتن	
البحر طفل	مسترسل الشع	ر للضحى فو	ق مقلتيهن
مستفعلاتـن	مستفعلاتــــن	مفاعلاتـــن	مفاعلاتـــن
كسارة رفـ	فة وشهقه		
مفاعلاتـــن	مفاعلاتـن		
البحر تلهو	عرائس الما	ء في ترامي	هي الف جوقه
مستفعلاتن	مفاعلاتـن	مفاعلاتـــن	مستفعلاتــــن

١- نشر قسم قليل منها في مقدمة «يغير الوانه البحر» على امل ان تضمّها مع قصائد سنة ١٩٧٥م في مجموعة جديدة. ثم نشرتها مجلة «الاداب» البيروتية في عددها الثاني عشر (كانون اول ١٩٧٥م).

ومن القصيدة الثانية قولها:

بالموت، والحب، والعيون الغرقى الاسيره

نحن ارتفعنا

نحن مع البرق قد نصعنا

ومن حليب الفداء والشمس قد رضعنا

وتقطيع المقطع:

بالموت والحب   بو لعيونـل   غرقل اسيره

مستفعلاتـــن   مفاعلاتـن   مستفعلاتـــن

نحن مع البر   ق قد نصعنا

مفتعلاتـــن   مفاعلاتـــن

ومن حليب الـ   فداء والشم   س قد رضعنا

مفاعلاتـــــن   مفاعلاتـــن   مفاعلاتـــن

وفي هوامش مجموعتها الشعرية « يغير الوانه البحر» المثبتة في آخر المجموعة عادت ثانية لتعلن بأمانة انها كانت قد افادت في استخراج هذا الوزن من نشيد للرصافي كان التلاميذ يغنونه –وهي منهم– في مرحلة الطفولة، وأوله:

سمعت شعرا للعندليب   تلاه فوق الغصن الرطيب

مفاعلاتـن مستفعلاتـــن   مفاعلاتـــن مستفعلاتـــن

اذ قال نفسي نفس رفيعه   لم تهو الا حسن الطبيعه [1]

مستغعلاتـن مستفعلاتـن   مستفعلاتـن مستفعلاتـن

١– «أغرودة العندليب» ديوان الرصافي، ط٦، مطبعة الاستقامة بالقاهرة، ١٣٧٩هـ – ١٩٥٩م،٢٤٦.

فقالت :« فاظنني قد استفدت من تفعيلات الرصافي في استخراج هذا البحر الجديد من بحور الشعر الحر اذ جعلت (مستفعلاتن) تفعيلة كاملة في بحر صاف جديد نوسع فيه دائرة البحور المستعملة في الشعر الحر. وستكون هذه اول حالة في تاريخ العروض العربي ترد فيها تفعيلة مصابة بعلة زيادة في حشو البيت وضربه معا. وليس يخفى ان هذا سائغ في الشعر الحر، غير مقبول في شعر الشطرين»[١]

ثم اشارت الى ان الرصافي لم يلتزم بالحرف الزائد في الاشطر كلها في القصيدة وانما عاد الى وزن «مخلع البسيط» في مواضع مختلفة من قصيدته، وذلك لانه لم يكن يتعمد زيادة الحرف على الوزن. وانما ورد ذلك خطأ وهو ينظم على وزن الخليل في المخلع.[٢]

ومن امثلة عودته الى وزن مخلع البسيط قوله:

فالعيش عندي فوق الغصون | لا في قصور ولا حصون
مستفعلن فاعلــن فعولــن
=«مستفعلاتن مفاعلاتن»

أطير فيها من فرط وجدي | من غصن ورد لغصن ورد
مستفعلن فاعلن فعولـــن
=«مستفعلاتن مفاعِلاتن»

يا قوم اني خلقت حرا | لــم أهــو الا الفضا مقرا
مستفعلن فاعلن فعولـــن
=مستفعلاتن مفاعلاتــن

١- يغير الوانه البحر، الهوامش ١٩١.
٢- نفسه ١٩٢.

وتبريرا لهذا الخروج قالت: « ان الرصافي لم يتعمد الخروج على تفعيلات الخليل وانما ورد ذلك عرضا وهو في وهج الحالة الشعرية، كما حدث لي وانا اصوغ قصيدتي «زنابق صوفية للرسول» [1]

تلك كانت محاولتها في «مخلع البسيط» وأهم آرائها فيه. وليس خافيا ان هذا الوزن في عروضه الخليلي هو احد مجزوءات البسيط الشائعة، لكنه على شيوعه نادر الاستعمال، قليل الشواهد، وقد توصل الى ذلك بعض دارسي العروض المعاصرين. وذلك لتداخله مع تشكيلات بحور اخرى [2]، الى جانب ان دقة وزنه وتركيبه الايقاعي من الصعوبة بحيث اوقع الكثير ممن نظموا فيه في مصيدة الخروج على الوزن، وارتكاب الاخطاء العروضية. ولعل خروج عبيد بن الابرص على الوزن في مواضع مختلفة من معلقته خير دليل على ذلك [3] حتى قال فيه المعري:

١- يغير الوانه البحر، ١٩٣.

٢- اهمل مصطفى جمال الدين كثيرا من مجزوءات البسيط، ومنها احد التشكيلات التي قادت الى وزن مخلع البسيط، وهو المجزوء ذو العروض المقطوعة والضرب المقطوع:

«مستفعلن فاعلن مفعولن   مستفعلن فاعلن مفعولن»

وذلك لثقل وزنه على ما يقول. ينظر: الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة ١٢٨. كذلك قال فيه الشيخ جلال الحنفي:

«وشواهده في الشعر العربي قليلة نادرة.. على ان مخلعات البسيط كثيرة وقد رددنا بعضها الى المنسرح.. وما اكثر ما هممنا ان نرد المخلع الذي نحن في صدده الى السريع ليكون نمطا من موشحاته» ينظر: العروض تهذيبه واعادة تدوينه، هامش ص ١٧٤.

٣- مثلا في قوله:

اما قتيـــل، وامـــا هالـــك،   والشيب شين لمن يشيب

مستفعلن فاعلن مستفعلن   مستفعلن فاعلن فعولـــن

ينظر: شرح القصائد العشر للتبريزي، ط٢، مطبعة السعادة، القاهرة ١٩٦٤م، ٥٣٨.

وقد يخطئ الرأي امرؤ، وهو حازم، كما اختل، في وزن القريض، عبيد[1]

ونازك نفسها خرجت على الوزن في تينك القصيدتين التجريبيتين، ففي قصيدة «زنابق صوفية للرسول» كثير من الخروج على الوزن مثل قولها:

وقلت يا طائري، يا زبرجد [2]

مفاعلاتــن فعولــن فعولــن

وفي «تمتمات في ساحة الاعدام» خروج ثقيل أدى الى كسر عروضي واضح في مثل قولها:

كنت الفدائي أنت، الفدائية القانته

أنا، وكنا مبتسمين. [3]

لانه يصبح بهذا الشكل عند التقطيع:

مستفعلاتن فعولن فعولن فعولن فعل

مفاعلاتن مفتعلاتن

وقد تنبهت على هذا الخلل فقالت:« والغريب ان سمعي يتقبل هذا حتى الان. وكانت التفعيلة (فعولن) تشاكسني وتظهر فجأة في أواخر بعض الاشطر. وبعد ذلك حاولت ان اصحح الخطأ فوجدت ان القصيدة ستتفكك وتزول حرارة المعاني فآثرت ان اتركها كما هي على أن اتحاشى الخطأ في المستقبل. وبالفعل عدت عام ١٩٧٥م الى الوزن الجديد ونظمت منه قصيدة طويلة هي (نجمة الدم) لم أخرج فيها على الوزن مطلقا، وانما حافظت على (مستفعلاتن) عبر القصيدة كلها.» [4]

١- لزوم ما لا يلزم (دار صادر ودار بيروت)، بيروت ١٩٦١، مج١:٣١٧.

٢- يغير الوانه البحر ٥٦.

٣- نفسه ١٥٤.

٤ - مقدمة (يغير الوانه البحر) ٩.

وحين قرأنا القصيدة -بعد بحث عنها يعرف معاناته الدارسون- وجدناها لا تخلو من خروج على الوزن كما في قولها:

وخلف احداقهم تسهر العاصفات تسهر[1]

مفاعلاتن فعولن فعولن مفاعلاتن

وهو خروج طفيف اذا ما قورن بخروج تينك القصيدتين.

ان محاولة نازك على ما فيها من تنظير وتقعيد لهذا الوزن كانت وليدة خروج غير متعمد من بعض الشعراء على وزن «مخلع البسيط» الخليلي، وما اثاره بعض العروضيين من نقاش حول قصيدة الرصافي [2]، فاستثمرته بعد ترتيب طفيف في الحركات والسكنات، ودعت اليه على أنه وزن جديد.

١- قصيدة «نجمة الدم» مجلة الآداب البيروتية، العدد الثاني عشر (كانون أول ١٩٧٥م)، ٣٠٢.

٢- ينظر: ما كتبه زكي كاظم جعفر، وعطا ترزي باشي عن هذا الوزن في مجلة «الاقلام» البغدادية في الجزء الثاني عشر مس السنة الثالثة (آب ١٩٦٧م). والحرء الثاني من السنة الرابعة (تشرين الأول ١٩٦٧).

ولعل فيما اورده «عطا ترزي باشي» من رأي في هذا الوزن جدير بالملاحظة، وخلاصته: ان الوزن «مستفعلاتن مستفعلاتن» غير داخل في الأوزان العربية القديمة، لانه وزن خاص بالشعر التركي المتأخر، حيث استعمله كل من نامق كمال وعبد الحق حامد، وتوفيق فكرت، وكلهم من الشعراء المتأخرين. وهو يُعدُّ من مجزوءات الرجز. ويمكن تقطيعه على صورة «فعلن فعولن فعلن فعولن» بفتح الفاء وسكون العين وضم اللام في «فعلن». وعده ينبغي عدّ هذا الوزن من مجزوءات المتقارب. كما يصح تقطيعه على صورة «مفعول فعلن مفعول فعلن» بضم اللام في «مفعول». وهذه الصور الثلاث المتطابقة هي التي التزمها الرصافي في قصيدته اغرودة العندليب «ولا بد انه اقتبسها من شعراء الترك، وبوجه خاص الشاعر المعروف توفيق فكرت زعيم مدرسة (ثروت فنون الادبية) التي تأثر بها الرصافي كثيراً». ينظر: تعقيب على رأي في عالم العروض، مجلة «الاقلام» ج٢، السنة الرابعة، تشرين الاول ١٩٦٧م، ١٣٢-١٣٣... ولكن العروض التركي عربي!.

غير ان هذه المحاولة لم تلق من يؤيدها من شعراء الشعر الحر، لاننا لم نجد في معظم دواوينهم التي اطلعنا عليها قصيدة واحدة تستجيب لهذه الدعوة، وذلك لان هذا الوزن -على ما نظن- في عروضه الخليلي وزن دقيق يتركب من ايقاع راقص لا يتأتى الا لمن تمكن من العروض فطرة، ونظم فيه اعتمادا على حسه الموسيقي، لا على القواعد الموضوعة. فكيف الحال بمن لا يمتلك الحسّ وهو ينظم على محاولة الناقدة المشروطة بالترتيب، والزيادة؟!

٢-محاولاتها البندية:[1]

البند شعر يلتزم في شكله العروضي الشطر الواحد لا الشطرين، ويعتمد في ايقاعه على تفعيلة صافية واحدة تتكرر بحسب طول الشطر وقصره، وحالة المعنى المراد تأديته. وتبرز فيه القوافي، وتتعدد بشكل تكون فيه قريبة الشبه بالنثر المسجوع. وما ذلك الا لان هذا اللون من الشعر تضمنته رسائل اخوانية «الف الشعراء الذين ينظمون البند ان يرصفوه كما يرصفون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر اليه وكأنه نثر اعتيادي»[2]

ولا يعرف بالضبط تاريخ نشوئه في الأدب العراقي، وكل ما قيل

١- نشرت مجلة «البيان» النجفية التي أصدرها علي الخاقاني سلسلة من البنود في الاعداد: ٤،٣،٢،١ من سنتها الأولى ١٩٤٦م، والاعداد: ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠، ٣١، ٣٢، ٤٦، من سنتها الثانية ١٩٤٧م. وهي المحاولة الاولى على ما نظن في جمع البند. اما كتاب المرحوم عبد الكريم الدجيلي «البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه» المطبوع في بغداد سنة ١٩٥٩م في مطبعة المعارف فقد جمع فيه مئة بند لثمانية واربعين شاعرا. وهو اول كتاب نبه الدارسين على شعر البند، وهيأ لهم امثلته الكثيرة، وحاول ان يؤرخ له.

٢- نازك الملائكة -قضايا الشعر المعاصر ١٩٥.

فيه انه وجد في جنوب العراق، وفي البحرين، ومنطقة الاحواز من ادباء كانت تغلب عليهم الثقافة الدينية، او التعلم في النجف الاشرف، ثم انتشر في الاوساط العراقية. ولم تعرفه الاقطار العربية الاخرى[1].

ولعل اقدم ما وصل الينا من هذه البنود –طبقا لما اجمع عليه الباحثورن– هي بنود شهاب الدين الموسوي المعروف (بابن معتوق الحويزي) المتوفى سنة ١٠٨٧هـ، وهي لا تدل على أنها أقدم الامثلة.[2]

ويرى الدكتور احمد مطلوب ان ظهوره في العراق «يعد من مظاهر ثورة تجديدية عارمة في الادب العربي، بيد انه ولد في حقبة كانت الامة العربية فيها ترزح تحت نير العبودية، وكان الركود والتقليد قد خيّما على الجو الادبي»[3].

ويبدو ان اعتماد البند على ايقاع التفعيلة الواحدة جعله أقرب الى الشعر الحر منه الى شعر الشطرين، بل ان بعض شعراء الشعر الحر كانوا قد نظموا بنودا وعدّوها شعرا حرا[4].

١– ينظر مصطفى جمال الدين –الايقاع في الشعر العربي ٢٣٥.

ومن الجدير بالذكر ان مجلة (البيان) قالت عنه في عددها الاول لسنة ١٩٤٦م «هو احد فنون الادب، او قل هو شعر مقفى غير موزون، ... ظهر في فجر القرن الحادي عشر الهجري وانتشر انتشارا هائلا في البحرين والاحواز والعراق. واختص به اعلام اشتهر من بينهم ابن الخلفة محمد بن اسماعيل الحلي وجماعته».

٢– ينظر مصطفى جمال الدين –الايقاع في الشعر العربي ٢٣٥. والدكتور احمد مطلوب– النقد الادبي الحديث في العراق ١٩١.

٣– النقد الادبي الحديث في العراق ١٩٢.

٤– من ذلك ما نظمه نذير عظمة ونبهت عليه نازك الملائكة في «قضايا الشعر المعاصر» ٢٠٧.

وفي دراسة نازك للبند توصلت الى «ان له خاصيتين واضحتين لا بد من توافرهما فيه:

١- انه شعر ذو أشطر غير متساوية الطول. وكلما كان تنوع الاطوال اوضح كان البند اكثر موسيقية وأصالة.

٢- انه شعر ذو وزنين هما الرمل والهزج، يتداخلان فنيا، مستندا الى قواعد العروض العربي، فلا يختتم آخر أشطر الرمل الا بالضرب (فاعلاتان) الذي يمهد لبحر الهزج فيصح ان يليه. وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر احد الاشطر الضرب (فعولن) الذي يمهد لبحر الرمل فيصح ان يعود ثانية، وهكذا.

واذا اختل اي من هذين الشرطين كانت النتيجة نظما لا صلة له بالبند»[١].

اما الخطة العامة للتفعيلات في البند فقد ثبتتها على الشكل الاتي :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

***

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

١- قضايا، ٢٠٥ - ٢٠٦.

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

***

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن فعولن

***

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتان

***

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل

مفاعيلن مفاعيل (الخ)[1]

وحين اصدرت مجموعتها الشعرية «للصلاة والثورة» دعت الى استعمال البند في الشعر الحر قائلة:« ولعله لم يحاول شاعر قبلي ان يحوله الى شعر خالص يخرج عن اطار الشعر الاخواني، ورتابة موضوعاته وجمود صوره، وتقليدية افكاره»[2] ثم أوضحت كيفية

١- قضايا الشعر المعاصر ٢٠٢،٢٠٣.

٢- مقدمة «للصلاة والثورة»، ٢٦.

الانتقال من بحر الرمل الى الرجز لما وجدته فيه من صعوبة في الانتقال، لئلا يقع الشاعر في الخطأ فيكون بنده مغلوطا. فضلا ن ان الشاعر لا بد من ان يشخص مواضع الخطأ ليتحاشى الوقوع فيه.

فالشاعر حينما يبدأ بالرمل يستعمل منه «ضربين هما (فاعلاتن) و (فاعلاتان) فاذا استعمل الاول بقي على وزن الرمل لا يتخطاه. حتى اذا جاء فجأة بشطر ضربه (فاعلاتان) انتقل حالا الى الهزج. والشاعر يستعمل من الهزج ضربين ايضا هما (مفاعيل) و (فعولن) فاذا استعمل الاول بقي على وزن الهزج ولم يتجاوزه. وهو لا يتخطاه إلا اذا جاء فجأة بشطر هزجي ضربه (فعولن) فاذ ذاك يعود حالا الى الرمل. وهذا التنسيق قد يبدو صعبا لمن لم يمارس نظم البند. ولكنه حين يمضي فيه سيجده سهلا جذابا لا سيما ان وراء هذا الشكل منطقا موسيقيا دقيقا. فان الشاعر لا ينتقل من الرمل الى الهزج الا لان (فاعلاتان) التي جاءت ضربا للرمل تأتي بالمقطع (علاتان) المساوي للتفعيلة (مفاعيل) تفعيلة الهزج. اما كيف تتم النقلة من الهزج الى الرمل فبورود ضرب الهزج (فعولن) الذي هو الجزء الأول من (فعولن فا) المساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (مفاعيلن) نفسها فكأن الشاعر لم ينتقل من الهزج اصلاً مع انه انتقل. ان الموسيقية العذبة الجميلة في هذا الوزن قائمة على هندسية دقيقة تجعل السمع يقبلها قبولا تاما. لذلك يتم الانتقال دون ان يقصد الشاعر. او ان الشاعر ينتقل –ان كان لا يعرف العروض– بالسليقةدون ان يلاحظ انه انتقل. وتلك في نظري، هي الطريقة التي نشأ فيها البند أول مرة، فلا اظن الشاعر جلس وقنن ونسق ورتب للانتقال من وزن الى وزن وانما تم ذلك بفطرة موسيقية موهوبة، كما نشأ الشعر كله في الحياة الانسانية»(١).

١– مقدمتها لمجموعة «للصلاة والثورة» ٢٦–٢٨.

وبعد هذا التنظير الذكي، ووضعها المقياس العروضي للبند راحت تعرض محاولتها لادخاله في الشعر الحر على نحو تطبيقي، فنظمت قصيدتين بنديتين هما: «الملكة والبستان» و «سبت التحرير» قالت في الأولى:

ارضه تبر واسرار

وفيه تثمر النار

سيولا من تسابيح، وليمون، واسلحة، وثوار

وفيه يدفق الضوء الى قلب العناقيد

وتخضل المواعيد

تدوس الريح —اذ تعبر في المرج— سجاجيد

من العشب الطريّ

انه بستان ثوار وزيتون شذيّ[1]

وتقطيعها:

فاعلاتن فاعلاتان	(رمل)
مفاعيلن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعلتن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل مفاعيلن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيل مفاعيل مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن فعولن	(هزج)
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	(رمل)

١ – «الملكة والبستان» مجموعة «للصلاة والثورة» ٧٧، ٧٨.

وقالت في الثانية:

قبل يوم السبت كُنّا مستذلين

وفي أعيننا يبكي ويمطر ليل تشرين

وكان الحزن، خلف شرود نظرتنا، سكاكين

تسولنا على اسوار بياراتنا، عشنا

جياعا تحت ظل نخيلنا المضنى

وفوق مشارف الاوهام شيدنا

مساكننا، وفي اروقة الكلمات خيمنا

وفي الحلم ملكناها، فلسطين[1]

وتقطيعها:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان	(رمل)
مفاعيل مفاعيلن مفاعلتن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعلتن مفاعلتن مفاعيل	(هزج)
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن	(هزج)
مفاعيلن مفاعلتن مفاعيلن	(هزج)
مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن	(هزج)
مفاعلتن مفاعيل مفاعلتن مفاعيلن	(هزج)
مفاعيل مفاعيلن مفاعيل	(هزج)

١- «سبت التحرير» مجموعة «للصلاة والثورة» ١٦٥، ١٦٦.

مما تقدم يتضح ان البند الذي دعت نازك الى استخدامه يتألف من وزنين هما الرمل والهزج، بحيث ينتقل الشاعر من أحدهما الى الثاني على وفق مقياس عروضي خاص لا يجوز الخروج عنه، لهذا فان ما كان من البند خارج هذا المقياس العروضي، كاستخدام الهزج وحده، او الرمل وحده، او الانتقال من الهزج الى الرمل وبالعكس بلا تمهيد للانتقال يعدّ جهلا في ناظمه، وقصورا في المعرفة[١]. وهي بهذا تخالف من يقول ان البند قد استوحاه واضعه من الاية الكريمة :«وقرآنا فرقناه لتقرأه على الناس على مكث ونزلناه تنزيلا»[٢] لان تقطيع الآية الكريمة عروضيا يدل على انهم نظموه على الهزج ليس غير:

«مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن»

فضلا عن انها رفضت آراء مصطفى جمال الدين في عروض البند القائلة بوجود ثلاثة انواع منه هي : بنود الهزج الصافي، وبنود الرمل الصافي، والبنود المزدوجة[٣]. وردت عليه تلميحا من غير ذكر اسمه صراحة، وسمته «المجادل»[٤]، واصرت على مقياسها العروضي له في مقدمتها لمجموعتها الشعرية «للصلاة والثورة»[٥]حين دعت الى استخدامه في الشعر الحر.

ان محاولتها في البند، وما وضعته من مقياس عروضي جديد له، قادتنا الى نتيجتين جديرتين بالذكر:

١- ينظر: قضايا، ٢٠٤-٢٠٧.

٢- الاية ١٠٦ من سورة الاسراء. ينظر في ذلك: مجلة «البيان» النجفية، ع١ لسنة ١٩٤٦م،٩٠.

٣- ينظر: الايقاع، ٢٣٥-٢٧٧.

٤- ينظر: قضايا، ٢١٠-٢١٢.

٥- ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م، ٢٦-٣٣.

١– ان استعمال البند في الادب العراقي سواء أكان هزجيا، ام رمليا، ام مزدوجا يثبت كونه اقدم المحاولات استعمالا للتفعيلة الصافية في نظم الشعر. وهو بهذا يشكل المفتاح الذي ولج بوساطته شعراء الحركة الجديدة الى باب استعمال البحور الصافية «ويمكن ان نعدّهُ –طبقا لما يرى الدكتور احمد مطلوب– طليعة للشعر الحر الذي اتخذ الوانا متعددة عند الشعراء المجددين»[1].

٢– ان التطبيق الذي طرحته الناقدة خالف القواعد التي وضعتها. فقد خرجت من تفعيلة الهزج الى تفعيلة الوافر «مفاعلتن» في كل القصائد التي نظمتها، فاصبح البند مزيجا من الهزج، والوافر، والرمل، نجد ذلك في قولها:

وفوق مشارف الاوهام شيدنا

مفاعلتن مفاعيلن مفاعيلن

مساكننا، وفي اروقة الكلمات خيمنا[2]

مفاعلتن مفاعيل مفاعلتن مفاعيلن

وقد حاولت ان تبرره قائلة: «ان القدماء من شعرائنا قد وقعوا فيه قبلي مثل السرّاج والورّاق، كما وقع فيه الشعراء المعاصرون أيضا. وليس فيه ضير كبير.. كذلك يجب ان اعترف بان شعراء البند القدماء لم يأتوا بتفعيلة الوافر في سياق البند –فيما اعلم– فان بنودهم كانت كلها من الهزج والرمل، او من الهزج وحده احيانا، في حين جاء بندي انا احيانا من مجزوء الوافر والرمل، وهذه اضافة اضفتها انا الى البند وارجو ان تكون مستساغة[3] وهو تبرير غير مقبول اطلاقا، لانه يخرج

١– النقد الادبي الحديث في العراق، ١٩٢.
٢– قصيدة «سبت التحرير»، للصلاة والثورة، ١٦٦.
٣– مقدمة «للصلاة والثورة» ٣٠.

على المقياس الذي وضعته، الى جانب انه يعقد البند تعقيدا يصبح القول في ابقائه على وضعه الاول اكثر سهولة مما اقترحته، لانسيابية الوزن فيه، ورقته،وخفته[1].

-٣-

٣- محاولتها في الموفور:

اذا صح ما يقال من ان بعض الاكتشافات العلمية تقع مصادفة للمكتشف فانّ محاولة نازك في هذا الوزن الذي اسمته بـ «الموفور» وقعت كذلك. فبينما كانت تكتب رسالة لعبده بدوي سألت الله ان يجعل طفلته (دالية) على نحو ما قالت نصا :«خضراء براقة مغدقة» ، وحينما انتهت من كتابة الرسالة لفتت نظرها هذه الكلمات الثلاث، لانها رنت في سمعها موزونة على «مستفعلن فاعلن فاعلن». وسرعان ما امسكت بالقلم لتكمل الشطر الاول الموزون، فكانت قصيدة «تحية للطفلة دالية» حصيلة لهذا اللعب بالوزن[2]، قالت فيها:

خضـــراء براقـة مغدقــه كأنهـــا فلقـــة الفستقـــه

شفاههـــا شفـق احمـر كم حاول الـورد ان يسرقــه

الشعـــر سبحــان من لمـه والصوت سبحان من رققه[3]

مستفعلــن فاعلــن فاعلن مستفعلـن فاعلـن فاعلـــن

١- مثال على ذلك بند الشاعر صالح الجعفري (١٩٠٨-١٩٧٩) وهو أحدث بند ضمه ديوان شعر مطبوع. يقول فيه: «رسولي للغريّين. اذا ما اكتملت عينك بالنور الالهي تجلى مشرقاً من قبة الحق. فعم الغرب، والشرق. وآنست سنا النار التي آنسها موسى بن عمران. فما زاد على ان خرّ مصعوقا من الدهشة حيران. وشمت الهالة الغرّا. تحوط الاية الكبرى، التي فصلها القرآن تفصيلا. «وقرآنا فرقناه لتقرأه على الناس على مكث ونزلناه تنزيلا» فعفر خدّك الايمن، في ذاك الثرى الاقدس...» ينظر ديوان الجعفري (صالح بن عبد الكريم)، دار الحرية، بغداد ١٩٨٥م، ٤٧٩.

٢- ينظر: للصلاة والثورة، ٣٤.

٣- نفسه، ١٩٢.

وحينما قرأها عبده بدوي راقه الوزن فردّ فيها بأبيات عارضها بها وزنا وقافية، ومنها قوله:

كانت وراء المنى وردة وفي ضمير السنا سقسقه

وحين زفت شذا نورها فهزّ ايــامـي المطرقــه[1]

عندها رأت ان تطرح الوزن على الشعراء بتواضع رقيق لم نألفهُ في محاولتيها السابقتين قائلة :«وقد رأيت ان أطرح هذا الوزن على الجمهور الادبي، كما قد تطرح كل تجربة في الوزن، لعل فيها ما ينفع، فاذا كانت غثاء ذهبت جفاء ولن نأسف عليها. اما اذا شاء شعراء آخرون ان يستعملوا الوزن فسنكون قد أضفنا جديدا ما الى اوزاننا في هذا العصر. وسأسمي هذا الوزن (الموفور) لوفور اوتاده مثل الوافر، جريا على طريقة المقنن الأول الكبير الخليل»[2]

وقد أثار هذا الوزن نقاشا على صفحات بعض المجلات العربية شارك فيه شعراء وعروضيون ونقاد[3]، انتهوا فيه الى ان هذا الوزن ليس جديدا، فقد سبق ان نظم فيه ابو عبد الله بن الحناط الكفيف على نحو ما جاء في الذخيرة:

١- ينظر: للصلاة والثورة، ٣٤-٣٥. ففيه بقية الابيات.

٢- نفسه: ٣٥.

٣- هم: عبده بدوي، وعبد اللطيف عبد الحليم، وعبد العزيز الدسوقي. تنظر: مجلة «الدوحة» القطرية سبتمبر ١٩٧٦م، ١١١.

وافتتاحية العدد التاسع من مجلة «الشعر» القاهرية، يناير ١٩٧٨م، ومجلة «الثقافة» القاهرية ع٥٤، يناير ١٩٧٨-١٣٢ و«التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة» ٧٤٢-٧٤٣ (تذكاري) وهامش رقم (٢٢) من البحث نفسه.

قصر عن لومي اللائم　　لمـــا درى أنني هائـــم

مفتعلن فاعلن فاعلـــن　　مستفعلن فاعلن فاعلـــن

مازلت في حبه منصفا　　من لم يزل وهو لي ظالم[1]

مستفعلن فاعلن فاعلن　　مستفعلن فاعلن فاعلـــن

ويقول عبده بدوي:«وحين ذكّرتها بما أثير من ان هذا الوزن سبق ان كتب فيه ابو عبد الله بن الحناط الكفيف... قالت:«انها لم يسبق لها ان اطلعت على شيء مكتوب من هذا الوزن»[2].

ويبدو ان عمل عبده بدوي في مجلة «الثقافة» ومن ثم في مجلة «الشعر»القاهريتين قد مكنه من أن يطلع على المظان الأولى التي اشارت الى هذا الوزن من خلال ما كان يبعثه المتحاورون من آراء الى تينك المجلتين، فهو يقول :«وقد نبّهني الدكتور نور الدين صمود الى نص لحازم القرطاجني في منهاج البلغاء وسراج الادباء تحقيق الدكتور محمد الحبيب ابن الخوجة ص٢٤١ جاء فيه: وقد وضع بعض الشعراء الاندلسيين على هذا البناء وزنا الا انه جعل الجزءين المزدوجين خماسيين فرارا من الثقل الواقع بتشافع السباعيين في النهاية، فكان التشافع في ذلك اخف في الخماسي، وذلك قوله:

أقصر عن لومي اللائم　لما درى انني هائم

وتقدير شطره: متفعلن فاعلن فاعلن»[3]

على ان عبده بدوي يفسر توافق النظم على هذا الوزن عند ابن

١- ابن بسام «الذخيرة» القسم الاول من المجلد الاول، ٣٨٦، ٣٨٧، نقلا عن: عبد اللطيف عبد الحليم، «الثقافة» العدد ٥٤، مارس ١٩٧٨م، ١٣٢، ود. عبده بدوي «التجديد ...» ٧٤٢ (تذكاري).

٢- التجديد في العروض والقافية، ٧٤٢ (تذكاري).

٣- نفسه، ٧٤٣.

الحناط ونازك على أنه «من المواريث التي تقع للمرهفين في الحضارة الواحدة»[1].

وهي عبارة تحمل جوابا موضوعيا لما قد يثار من تساؤل عن هذا التوافق.

غير ان كتب العروض لم تشر الى هذا الوزن اطلاقا. ففي مراجعة فاحصة لامثلة العروضيين لم نجد الا تشكيلا واحدا من تشكيلات البسيط المهملة قريبة الوزن من «الموفور» الذي طرحته نازك، لكنه يختلف عنه بكونه مصابا بعلّة القطع[2] في عروضه وضربه. وهو على الوزن الاتي:

مستفعلن فاعلن فعلن   مستفعلن فاعلن فعلن

ومن امثلته:

لا والذي يبعث الموتى   يحييهم تارة أخرى [3]

مستفعلن فاعلن فعلـــن   مستفعلن فاعلن فعلن

وهذا الاختلاف جوهري، لان العلة هنا لازمة، في حين ان الوزن الذي طرحته نازك يبقى تفعيلتي العروض والضرب صحيحتين، وهو الشيء الذي يجعل الوزن الجديد مقبولا، ومستساغا عروضيا. الا ان استساغته ستكون في شعر الشطرين لا في الشعر الحر. لان مقياسه العروضي يعتمد على وحدة ايقاعية لا تقبل التجزئة والتكرار، في حين ان المقياس العروضي للشعر الحر يقوم على وحدة التفعيلة الصافية وتكرارها. لهذا وجدنا المحاولة فاقدة لعنصري التبرير والابتداع على وفق مقاييس الناقدة نفسها.

١- نفسه، ٧٤٢.

٢- القطع حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله. ففي «فاعلن» تصبح «فاعل» وتنقل الى «فعلن» بتسكين العين. وهي مساوية لها في الحركات والسكنات.

٣- ينظر: الشيخ جلال الحنفي «العروض تهذيبه واعادة تدوينه»، ١٧٦، ففيه امثلة اخرى.

الفصل الثالث

نَقد نازك في غير حركة الشِّعر الحر

ثمة محاور نقدية في كتابات نازك الملائكة قامت على الدرس، والاستقراء، والموازنة تعد مكملة لمنطلقاتها النقدية، لانها تعطي القارىء فكرة كاملة عن الدور النقدي الذي اضطلعت به وهي تحاول ربط القديم بالجديد. لذلك ارتأينا ان نخصص لها فصلا مستقلا عن «المنطلقات» للمبررات الاتية :

١ - ان معظم هذه المحاور كانت رصدا لظواهر ادبية اكتشفت الناقدة شيوعها عند بعض الشعراء حين اخضعت شعرهم للدراسة التطبيقية، ولم تكن منطلقات نقدية تنظيرية التمست في التطبيق تأييدا ودليلا على صحة التنظير.

٢ - ان معظم هذه المحاور ابتعدت عن مجال الشعر الحر، فكانت أمثلتها المدروسة من شعر الشطرين، فلا يصحّ تعميمها كالمنطلقات على أساليب النظم جميعا. فلكل اسلوب قواعده ومشكلاته، وتعقيداته. ومن يعمم ذلك يكون اشبه بمن يفرض الامور فرضا، فيبتعدُ عن الموضوعية، تقربا الي القسرية والتمحل.

٣ - ان بعض هذه المحاور اتخذ من المصطلح العربي القديم مبدأ في التوسع، والتفريع، والاضافة، كـ «الموضوع» و«الوزن» وملمح «التكرار» من محور الفنون اللفظية[1] ، مما أوضح الاسس التي اعتمدت عليها الناقدة في ربط القديم بالجديد، لذا كا تبويبها في هذا الفصل حصرا لها من التشتت، وحرصا على تثبيتها منهجيا.

وعلى وفق ما نرى فان هذا الفصل سيعنى بنقد نازك في المحاور

---

(١) واضح ان تسمية نازك «المحسنات اللفظية» بـ «الفنون اللفظية» تسمية تدل على احتفاء بالبديع. لانها تعد المحسنات فنونا.

الاتية : الموضوع، والهيكل، والوزن، والصورة، والرمز، والفنون اللفظية. وهي محاور أدارتها الناقدة على بعض قصائد الشطرين تحديدا. وهذا ما عنيناه بنقد نازك «في غير حركة الشعر الحر». فكل قصيدة جرت على نمط الشطرين في اسلوبها العربي تعدّ داخلة في هذا التحديد، سواء أكانت قديمة أم حديثة.

الموضوع :

اذا كانت نازك قد قررت في نقدها للشعر الحر ان الموضوع أتفه عناصر القصيدة من وجهة نظر الفن لكونه أشبه بطينة في يد نحات يستطيع ان يصنع منها ما يشاء[1]، فانها في نقدها لقصائد الشطرين المعاصرة رأت في الموضوع قيمة حديثة أبرزتها تحولات العصر. بحيث اصبح للقصيدة موضوع خاص بها غير الباب العام الذي كانت تصنف اليه قديما[2] .

ووفقا لرؤية الناقدة، فان ما كان يندرج من الموضوعات المحدودة تحت الابواب الكبيرة : المديح، والهجاء، والغزل، والفخر، والحماسة وغيرها كان بسبب نظرة النقاد القدامى. فهم يقسمون دواودين الشعراء بحسب الموضوعات. فضلا عن ان الشعراء أنفسهم لم يعنوا بوضع عناوين لقصائدهم، وانما كتبوا : قال يهجو، قال يتغزل، ... الخ، فلا يكون التفاوت بينهم الا في أساليبهم الشعرية، وتفصيلات المعاني الجزئية التي يستعملونها[3]. لذلك تقرر الناقدة ان تلك التقسيمات قد مضت وانصرمت في عصرنا هذا نتيجة للتطور الحاصل في الحياة، مما

(١) ينظر : قضايا، ٢٣٤.

(٢) ينظر الصومعة، ٤٩.

(٣) نفسه، ٤٩.

أوجب زيادة في الموضوعات أوضحت فروقا بين الشعراء على شكل لم يتح للقدامى «فان من الشعراء اليوم من يؤثرون الموضوعات ذات الطابع الانساني، ومنهم من ينذرون موهبتهم الشعرية للتغني بالقومية العربية وآمالها، وأمجادها، ومنهم من يملك ميلا فلسفيا بحيث تجتذبه الموضوعات الذهنية، وآخرون لا يهتزون الا لنشوة عاطفة بحسونها. وقد يكتب الشاعر في اكثر من اتجاه واحد، وانما الشرط هو الاجادة في الاتجاهات التي يتناولها جميعا. فاذا أحسن في أحد الاتجاهات وضعف في سواها أحصيناه شاعر اتجاه واحد».(1)

ان نجاح القصيدة أو اخفاقها على وفق ما نستنتجه من آراء الناقدة ليس مرتبطا بالاسلوب الذي يتخذه الشاعر وسيلة لايصال فكرته، وانما بالموضوع الذي يجيده، ويبدع فيه. فقد تنظم القصيدة باسلوب الشطرين وتنجح نجاحا باهرا في التعبير عما تريده فنيا، في حين تخفق اخرى عند الشاعر نفسه مع أنها نظمت باسلوب الشعر الحر. وما ذلك الا لاختلاف الموضوعين اللذين يتناولها شاعر الاتجاه الواحد.

فمن النوع الأول قصيدة «امرأة من دخان» لنزار قباني :

كيف فكرت في الزيارة؟ قولي   بعد ان اطفأت هوانا السنين

اجمعي شعرك الغزير يخيف الـ   ليل هذا المحرر(2) المجنون

لا تدقي بابي وظلي بعمري   مستحيلا ما عانقته الظنون

---

(1) ينظ : الصومعة، ٥٠.

(2) أشار الدكتور أحمد مطلوب الى ان البيت هو رواية الطبعة الاولى من «طفولة نهد» ص١١٥، أما في الطبعة الثامنة ص ١٤٩ فهو :
اجمعي شعرك الطويل – يخيف الليل هذا المبعثر المجنون.
ينظر : لغة نازك الملائكة، هامش رقم (٢٦) ص ٦٠٦. (تذكاري).

أنت احلى ممنوعة الطيف خجلى يتمنّـى مرورك اليـاسمين
لا أريد الوضوح كوني وشـاحـا من دخان وموعدا لا يحين
ولتعيشي تخيـلا فـي جبينـي ولتكـونـي خرافة لا تكون
اتركيني ابنيـك شعرا وصـدرا انت لولاي يا ضعيفة طين
ودعي لـي تلـوين عينيك انـي تتمنّى ألوان وهمي العيون

* * *

لا تجيئـي لمـوعـدي واتركينـي في ضلال يبكي عليه اليقين
واحـرقينـي اذا اردت فانـي لا أطيق الجمـال حين يلين
أنا ما دمـت فـي عروقي همسا فاذا كنت واقعـا لا اكون[1]

وسبب نجاح هذه القصيدة على وفق ما ترى الناقدة يعود الى اتجاه الشاعر «فهو يبدع كل الابداع في قصائد العاطفة والحب، حتى اذا تناول موضوعا وطنيا، أو اجتماعيا جاء بشعر بارد لا حياة فيه، ولا اصالة»[2].

ومن النوع الثاني قصيدة «قصة راشيل شوار زنبرغ» للشاعر نفسه، يقول فيها :

اكتب باختصار
قصة ارهابية مجنده
يدعونها راشيل
قضت سنين الحرب في زنزانة منفرده

(١) مجموعة «طفولة نهد» ط١، شركة فن الطباعة، القاهرة ١٩٤٨م، ١١٥.
(٢) الصومعة، ٥٠.

شيدها الالمان في براغ
كان ابوها قذرا من أقذر اليهود
يزوّر النقود
وهي تدير منزلا للفحش في براغ
يقصده الجنود.
وآلت الحرب الى ختام
واعلن السلام
ووقع الكبار
اربعة يلقبون نفسهم كبار
صك وجود الامم المتحدة

* * *

ولا تزال الامم المتحده
ولم يزل ميثاقها الخطير
يبحث في حرية الشعوب
وحق تقرير المصير
والمثل المجردة[1]

واستنتاجا لما انتهت اليه الناقدة فان هذه القصيدة قد اخفقت، وسبب ذلك يعود أساسا الى اتجاه الشاعر العاطفي «لان اتجاه شاعريته

(١) مجموعة «قصائد من نزار قباني» دار العلم للملايين، ط١، بيروت ١٩٥٦م، ١٨١.

ومزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها، وأما قضايا المجتمع فهو لا يملك لها حماسة ولا صورا ولا أنغاما، وهذا مدى قدرته»[1].

وتعميما لفكرتها في «الاتجاه» حكمت على محمود حسن اسماعيل، والياس أبي شبكة بمثل ما حكمت على نزار قائلة : «وكلاهما يبدع في الموضوعات العاطفية والفكرية، ويسف به الجناح في الموضوعات العامة»[2].

وعلى الرغم مما في حكمها من تبرير مقنع فاننا نظن كل الظن ان قصيدة نزار «امرأة من دخان» لم تكن فكرتها بتلك الاصالة التي تجعل الناقدة تحتفي بها ذلك الاحتفاء فتخصص لها ثلاث صفحات من التقريظ تتناول فيه الفكرة، واللغة، والالفاظ الموحية. لان في فكرة القصيدة لونا من التناقض يكشفه المطلع. فكيف يتسنّى لمن اطفأت سنوات البعد جذوة الحب فيه «اطفأت هوانا السنين» ان يتيه في خياله منتظرا «موعدا لا يحين؟». ان ما يطرحه عجز المطلع من صورة لبطل القصيدة يناقض ما عليه البطل من صور في بقية الابيات، لذلك نذهب الى ان مطلع القصيدة يطرح معنى مغايرا لما في تفاصيلها.

اما سبب تفضيل الناقدة لهذه القصيدة على «قصة راشيل شوار زنبرغ» فلعله يكمن في الموقف الاخلاقي الذي كان عليه بطل القصيدتين. فقد حرص بطل القصيدة الاولى على أن تبقى حبيبته مصانة غير مدنسة، ومثل هذا الموقف يحظى بتأييد ناقدتنا سواء أكان في وعيها أم لا وعيها، لاننا نعرف جيدا ان نقدها يتصف بالاخلاقية قبل اية صفة اخرى. في حين كانت بطلة القصيدة الثانية قذرة مدنسة اختيارا. لذلك

(١) الصومعة، ٥٥.

(٢) نفسه، ٥٥.

رفضتها اخلاقية ناقدتنا على الرغم مما توافر للقصيدة من انثيال في الموسيقى، وتداخل في التقفية، وجدة في الشكل.

اما حكمهاعلى نزار قباني بان «مزاجه يمنحه الحماسة لموضوعات الحب وحدها»[1] فلعله يصحّ على مرحلته الشعرية الاولى قبل نكسة حزيران، لان شعره في مرحلة ما بعد النكسة ولا سيما أعمالهُ السياسيّة تعدُّ مثالاً للشعر المعبّر عن هموم الانسان العربي في تطلعه نحو تجاوز أزمته نفسيا، وتكوين ذاته شخصيا، وبناء وحدته قوميا.

ان ما توصلت اليه الناقدة من حكم على بعض الشعراء من كونهم ذوي اتجاه واحد لم يكن وليد نظرة عجلى، ورأى مزاجي، وانما كان نتيجة لاستقراء شعرهم والوقوف على خصائصه وقفة الفاحص الخبير. لذلك حالف التوفيق معظم تلك الاحكام، وحظيت بالقبول والرضا من لدن نقاد جامعيين[2]. ولعل في هذا الرضا ما يؤكد سلامة المنهج النقدي، ويؤشر صفته الموضوعية.

ففي دراستها لشعر ايليا أبي ماضي توصلت الى حكم دقيق لم يسبقها اليه ناقد كما نظن، فقد وجدت ان اهم خصيصة ميزته تمثلت في ذهنية الاتجاه، أو الميل الى التفكير عبر القصائد. فكانت القصيدة عنده فكرة قبل كل شيء، والعاطفة بازائها ثانوية تماما، وهذا ما يفسر افتقاد شعر الحب في ديوانه «الجداول» افتقادا شبه تام[3].

وعلى وفق هذا الحكم فان اهم ملمح يشخص ذهنه الشعري

---

(١) الصومعة، ٥٥.

(٢) ينظر : د. داود سلوم – الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة، ٨٢٧. كذلك. سعد دعبيس – الدعوة الى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة ودعاة الالتزام، ٧٦(تذكاري).

(٣) ينظر : نازك الملائكة – ملامح عامة في شعر ايليا أبي ماضي، مجلة «شعر» بيروت، ع٦، السنة الثانية، ربيع عام ١٩٥٨م، ١٠٠.

يكمن في تلك القطعية الصارمة التي تتبدّى في اكثر قصائده فتشخص عنادا صارما في الفكرة التي يتناولها، أو في الموقف الذي يرتضيه. ولعل قوله :

انني جئت وامضي وانا لا اعلم

انا لغز.... وذهابي كمجيئي طلسم

والذي اوجد هذا اللغز لغز مبهم

لا تجادل ذا الحجا من قال اني...

لست أدري[1]!

يؤكد ما ذهبت اليه الناقدة من تشخيص دقيق حين قالت : «فهو نموذج نادر المثيل لانسان يستطيع الايمان بجهة واحدة من جهات الحقيقة يرفض كل ما عداها... والحق انه يلوح من شعره شخصا راسخا قويا شامخا لا يلين، حتى ليضع كل شيء تحت سطوة افكاره الصارمة. انه انسان يواجه الموضوع مرة واحدة ويقطع فيه برأي ثم لا يعود لديه شك على الاطلاق»[2].

ولعل ما في قصيدة «يا نفس» من قطعية واضحة في مختلف شؤون الحياة ما يعزز رأي الناقدة في كونه ذهنيا لا يحفل بغير الفكر على الاطلاق :

يا نفس لو كنت ترين الشؤون   كمـــا يراهـــا سائر النـــاس

---

(١) قصيدة «الطلاسم» ديوان أبي ماضي شاعر المهجر الاكبر، دار العودة، بيروت (د .ت) ٢١٤.

(٢) ملامح عامة في شعر أيليا أبي ماضي، ١٠١.

لمـــا رماني بعضهـم بالجنـــون ولم أجد في الناس من باس

* * *

بالامس مــرّ الموكب الاكبـــر فيــه الفتى الراكب والناعل

واقبلت غيدُ الحمى تخطـــر يهتفـن : عـاد البطل الباسل

مـالك يـا هــذه لا تهتفـــين لصــاحب الدولةِ والباس؟

فقلت لي ضاحكة تسخرين : ويلـك! هذا قاتل الناس![1]

ان دراسة الناقدة للموضوع الشعري في غير حركة الشعر الحر قد اوصلها الى احكام نقدية متفردة تتميز بالدقة والصراحة والوضوح، والقطعية الشبيهة بقطعية ايليا أبي ماضي. فقد رأت في جبران خليل جبران سمة ذهنية وصرامة جازمة وضعتاه في صف أبي ماضي، فكان شعرهما متعة للخاصة من المثقفين، ثمَّ الحقت بهما محمود حسن اسماعيل حين وجدته يعيش حياة من الفكر تجعله أقرب الى ان يكون شاعر الخواص حتى من جبران وابي ماضي. في حين وضعت أبا القاسم الشابي، ومحمد عبد المعطي الهمشري في الكفة المقابلة التي تخلو من عنصر الفكر والواقع كل الخلو. لانهما يغرقان في لجج موّارة من العواطف المشتعلة التي تحرق النفس وتدفع بها ضحية علي مذبح الحب والجمال[2]. فهم اذن شعراء اتجاه واحد.

اما شاعر الجمهور الذي ينظم في جميع الاتجاهات من غير ان يفقد حرارة الابداع في الصور والرموز وعمق الفكر وبعد المعنى

---

(١) ديوان أبي ماضي، ٤٧٣.

(٢) ينظر : الصومعة، ٢٩ – ٣١.

والعواطف المصقولة على حدّ قولها فهو علي محمود طه «أحد القليلين الذين ينظمون في أغلب موضوعات الشعر دون أن يفقد غزارة منابعه أو حرارة ابداعه، فكأن له فيضا دافقا من الالهام يمدّه مهما كتب. ان له شعرا عاطفيا عالي المستوى، وله شعر وطني وقومي كأحسن ما يكون عليه ما هو دارج من هذا الشعر في الوسط الادبي. والى جانب هذا ترك الشاعر شعرا فكريا خصبا يزخر بالحرق الروحية والذهنية، كما ترك ذخيرة من الشعر الغنائي الذي عرف به اكثر ما عرف. ومثل هذه الخاصية نادرة بين الشعراء، لان أغلبهم يتفوق في جانب واحد أو جانبين»[1].

ومثل هذه الشاعرية تستحق كتابا من الناقدة، لذلك كان «الصومعة والشرفة الحمراء» من أمتع الدراسات النقدية التي حظي فيها الموضوع الشعري باهتمام كبير تقويما وتأصيلا، حتى قال فيه الدكتور داود سلوم «كنت أشعر وانا استقري الفكر النقدي عند السيدة نازك الملائكة ان في اقوالها حقائق كلية تصدق ابدا على كثير من شعر الفترة التي مرت بنا من شعر عصر النهضة والتي ستساعدنا حتما عل الوصول الى تحليلات سريعة وقواعد عامة لأغلب النتاج الادبي العربي من خلال هذه الفترة. كما أجد ان الناقدة كانت تقدم لنا رؤية عن مستقبل هذه الاغراض وما تنتهي اليه»[2].

وقد خصصت الناقدة في هذا الكتاب أربعة فصول لدراسة موضوعات الشاعر، فدرست في الاول «الشعر العاطفي» ودرست في الثاني «الشعر الفكري» ودرست في الثالث «القصائد الانسانية». في

(١) ينظر : الصومعة، ٥٠.

(٢) الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة، ٨٢٧ (تذكاري).

حين عني الفصل الرابع بـ «قصائد المناسبات». وأدرات كل فصل على محاور أدت قسمتها العقلية الى خطة محكمة في مفردات المنهج النقدي، وتوصلت فيه الى أحكام نقدية في القيمة الفنية لكل موضوع[1]. فكانت بحق الناقدة الرائدة في دراسة موضوعات القصائد، وتصنيفها، والحكم عليها فنيا.

الهيكـــل :

عنيت نازك بـ «الهيكل» عناية فائقة في معظم دراساتها النقدية التي تعرضت للاسلوب الشعري، لانها تعدّه اهم عناصر القصيدة، واكثرها تأثيراً فيها[2].

واذا كانت قد توصلت في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» الى وضع مصطلحها في «الهيكل» وصفاته واصنافه، ومن ثم عرضت لتلك الاصناف تطبيقاً في «الصومعة والشرفة الحمراء» فان الدارس لنقدها لا يعدم وجود اهتمام مماثل بـ «الهيكل» في بواكير نقدها الشعري[3]. مما يدل على انها كانت تعيش الهم النقدي، ومعاناة البحث في ايجاد الاسس الممكنة لصياغة ما كانت تبحث عنه نظريا.

تعرّف الناقدة الهيكل بأنه «الاسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع»[4]. وتسمي منه ثلاثة اصناف تقول انها استخلصتها من

---

(١) ينظر : الصومعة، ٥٧ – ١٤٧.

(٢) ينظر : قضايا، ٢٣٥.

(٣) من امثلة تلك البواكير التي تعرضت فيها للهيكل : «ملامح عامة في شعر ايليا أبي ماضي» مجلة «شعر» بيروت ع٦، ربيع عام ١٩٥٨م، ٩٨ – ١٠٢. و«ايليا ابو ماضي في ديوانه الجداول» مجلة «الآداب» القاهرة، ع١٢، مارس ١٩٥٩م، ٧٣٧ – ٧٤٧.

(٤) قضايا، ٢٣٤.

مراجعة مئات من القصائد العربية : قديمها وحديثها، وهذه الاصناف هي :

١ – الهيكل المسطح.

٢ – الهيكل الهرمي.

٣ – الهيكل الذهني.

ولكل صنف من هذه الاصناف خصائص مميزة ثابتة[١].

غير أنها وهي تقدم أمثلة من تلك الاصناف على طاولة التطبيق لم تخضع أية قصيدة من الشعر الحر لامتحان الأفكار النظرية. وانما كانت امثلتها جميعا من شعر الشطرين، على الرغم من أن الدعوة الى مصطلح «الهيكل» كانت جزءا من نظريتها النقدية في الشعر الحر الذي اضطلع به كتابها «قضايا الشعر المعاصر».

وفيما يأتي نعرض لاهم آراء الناقدة في أصناف الهياكل ولامثلتها من القصائد المختارة في ميدان التطبيق :

١ – الهيكل المسطح :

وتعرفه الناقدة قائلة : «وهو الذي يخلو من الحركة والزمن»[٢]. لذلك تكون قصائده «ساكنة... ينقصها البعد الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية»[٣]. ومثاله أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة، أو

(١) ينظر قضايا ، ٢٤١.

(٢) نفسه، ٢٤١.

(٣) قضايا، ٢٤١، ٢٤٢.

بركة فلا تصف احداثا تعاقبت، ولا تغييرات جدت عليها خلال زمن ما، وأنما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة جامدة ثابتة في المكان(١).

ولما كان هذا النقص سببه خلو الموضوع من «الفعل» أو «الحادث» لسكونيته وجموده، فان شاعر الهيكل المسطح عوّض بالعواطف والصور عن هذا السكون. بمعنى انه لجأ الى التفجر عاطفيا بأن أحاط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطي القصيدة نوعا من الحبكة المعوضة(٢).

على ان الناقدة لم تغفل دور القافية الموحدة في ربط أبيات القصيدة المسطحة التي يكون كل بيت فيها منفصلا عمّا حوله، قائما بذاته، فقالت : «ولعلّ خير رابطة يلجأ اليها الشاعر.... هي استعماله القافية الموحدة، وذلك لان هذه القافية تصبح أشبه بسياج متين يشدّ الابيات المفككة»(٣).

وقد قادها موضوع القافية في هذا الهيكل الى اعتبار القافية الموحدة مسؤولة عن عدم محاولة الشاعر العربي البحث عن هياكل بنائية اخرى تشدّ القصيدة عضويا، وتجعلها متماسكة حتى النهاية، وخرجت بنتيجة مفادها «أن أغلب الشعر العربي كان مسطحا. فقد كانت القافية الموحدة مم[illegible]ة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه عا[illegible]ا هو أعمق من القافية الموحدة»(٤).

ونسيت الناقدة أن قصائد «الهيكل الهرمي» التي اخضعتها للتطبيق

---

(١) ينظر : قضايا، ٢٤١ – ٢٤٢.

(٢) ينظر : قضايا، ٢٤٢ – ٢٥٨.

(٣) الصومعة، ١٢٩.

(٤) قضايا، ٢٤٤.

وحظيت بالرضا بناء وموضوعا لم تكن غير قصائد موحدة القوافي[1]، مما يبرىء مسؤولية القافية من تلك السطحية، ويحصرها في الشاعر ليس غير.

ومن نماذج الهيكل المسطح استشهدت الناقدة بقصيدتين هما : «شباك» لنزار قباني، وقد أوردتها في «قضايا الشعر العاصر»[2] و«شهيد ميسلون» لعليّ محمود طه، وقد أوردتها في «الصومعة والشرفة الحمراء»[3].

اما قصيدة نزار :

حييــت يا شباكها الملفــوف بالنفســج

اصبحـت ديـرا للشحارير ومأوى العوســج

لسـورك الرحيـم اسـراب السنونو تلتجـي

يــا جنــة على السحــاب غضــة التأرج

يــا ضاحك الأستار ذات اللين والتــرجرج

يــا راية للحب لــم تخطر ببــال منسـج

أنا لديك، هل تعي همسي وحدو هودجي

بــي لهفة تحصد أصبــاغ الستار الاهــوج

الا انفتحت لــي فــان الشمس في توهج

هــل اقرع البلور دون حلمهــا الممــوج

---

(١) ينظر : قضايا ، ٢٤٨ – ٢٥٧، والصومعة ١٢٩، حيثُ الكلام على القصائد الهرمية «التمثال» و«رجوع الهارب»، و«الله والشاعر» وكلها لعلي محمود طه.

(٢) ينظر : قضايا ، ٢٤٢ – ٢٤٣.

(٣) ينظر : الصومعة، ١٣٠.

ام اسبـــق الشمس الـــى غطائهـــا المضرج
أرده علـــــى ذراع طفلـــة التبـــــــرج
واجمــــــع الشعر الـــذي مات من التموج
يحرسك العبير يـــــا شباكهـــا البنفسجي[1]

فقد خلصت الناقدة فيها الى ان نزارا وصف فيها شباكا ساكنا في لحظة معينة، حيث جاء الامتداد على حساب تخيلاته عما وراء الشباك، فكان تعاقب تصوراته غير مرتبط ارتباطا عضويا لانعزال كل صورة عن الاخرى «حتى لنستطيع اذا أردنا، أن نقدم بيتا على بيت، وأن نحذف بيتا هنا وبيتا هناك دون أن تنقص القصيدة نقصا مخلا. وذلك يرجع الى كون الهيكل مسطحا. انه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة»[2]

اما قصيدة علي محمود طه :

اقبلت بين صفوفهـــم متقربـــا ... بـأزاهــري مترنمـــاً بمدائحــي
حيث الشهيد رنـــا لمطلع فجره ... ورأى الغمائم في الفضاء الفاسح
وتلتفت لك روحــــه فتمثلــت ... وجـه البطولة فـــي أرق ملامــح
حيث الربى في «ميسلون» كأنما ... تهفــو اليــه بزهوهـــا المتفاوح
وكأنمـــا غســـــلته «بغداديـــة» ... بدموع ملــك فـــي ثراك مراوح
أسعى اليه بكل ما جمعت يدي ... وبكل ما ضمت عليه جوانحي[3]

---

(١) مجموعة «أنت لي» ط١، دمشق ١٩٥٠م، ٣٢.
(٢) قضايا، ٢٤٣.
(٣) قصيدة «شهيد ميسلون» ديوان علي محمود طه، ٨٣٥.

فقد حكمت عليها بمثل ما حكمت على قصيدة نزار فقالت: «نرجو ان يلاحظ فيه ان للبيت كيانا موسيقيا ومعنويا مستقلا، بحيث يسوغ التقديم والتأخير»[1]. ومعنى هذا أن قصائد الهيكل المسطح قصائد تقليدية تبنى على وحدة البيت من غير اكتراث للوحدة العضوية التي تتصف بها القصيدة الناجحة. واذا صحّ هذا الرأي فان ما قدمته الناقدة في «الهيكل المسطح» لا يعدّ جديدا، لكونه رأيا معروفا متداولا، وانما الجديد فيه كونه وجد المصطلح النقدي الذي ينضوي تحته، ولولا اجتهاد الناقدة في وضعه لما رأى النور. لذلك يبقي لها فضل الريادة وحسنتا الاجتهاد.

٢ - الهيكل الهرمي:

وتعرّفه الناقدة بأنه الاسلوب الذي يستند الى الحركة والزمن[2]، والفرق الاساس بين قصائد هذا الهيكل، وقصائد الهيكل المسطح ان الشاعر هنا يمنح الاشياء بعدها الرابع «الزمن» فيبدو الموصوف متحركا، متغيرا، مؤثرا فيما حوله متأثراً به[3].

وعلي وفق هذا التعريف فان نقطة الارتكاز في هذه القصائد «لا بد ان تتضمن (فعلا) أو (حادثة)... وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الاشخاص والاشياء ويمّر الزمن... وتتغير المشاعر فتمتد وتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها»[4]. لان بناءها يكون عضويا متماسكا يرتفع فيه

---

(١) الصومعة، ١٢٩ - ١٣٠.

(٢) ينظر: قضايا، ٢٣٤، ٢٤١.

(٣) قضايا، ٢٤٦، ٢٤٧.

(٤) نفسه ٢٤٧.

الشعور الى ذروة ثم يتلاشى تدريجيا، بحيث يصعب فيها التقديم والتأخير والحذف والاضافة، حتى يكاد يمتنع[1]. في حين ساغ التقديم والتأخير والاضافة في قصائد الهيكل المسطح.

ومن امثلة هذا الهيكل قصيدة «التمثال» لعلي محمود طه، وهذا مقطعها الاول :

أقبل الليل واتخذت طريقي	لك، والنجم مؤنسي، ورفيقي
وتوارى النهـــار خلف ستار	شفقـــي، مـــن الغمـــام رقيـــق
مد طير المساء فيه جنـاحـــا	كشراع فـــي لجـة من عقيـــق
هو مثلي، حيران يضرب فـــــ	ـــي الليـل ويجتاز كل واد سحيق
عاد من رحلة الحياة كما عد	ت، وكل لوكره في طريق[2] !!

وقد درستها الناقدة دراسة تحليلية عميقة بينت فيها ما كان في القصيدة من أصالة وقوة بناء وجمال. فضلا عن ملاحقتها لتعاقب الزمن على ذلك «التمثال» في القصيدة : من الليل، الى الضحى، الى الاف الليالي والاضاحي، ابتداء من شباب الشاعر حتى شيخوخته «وقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضا»[3] حيث استغرق تحليلها عشر صفحات من «قضايا الشعر المعاصر» أثبتت فيه ان القصيدة كانت أفضل نموذج للهيكل الهرمي «لما تحتوي عليه من بناء مكتمل، وصور جميلة، ورموز وعاطفة»[4].

وليس معنى هذا ان قصيدة «التمثال» هي المنفردة في شعر علي

---

(١) ينظر : الصومعة، ١٢٩.

(٢) ديوان علي محمود طه، ٣١٤.

(٣) قضايا، ٢٤٨.

(٤) نفسه، ٢٤٨.

محمود طه، لان الناقدة عدّت جميع قصائده العاطفية والفكرية تندرج تحت موضوع الهيكل الهرمي، لانه يوزع فها العاطفة والصور توزيعا فنيا يجهد له[1]. وهو حكم أثبت الباب الاول من دراستها «الصومعة والشرفة الحمراء» صوابه.

٣ – الهيكل الذهني :

وتعرفه الناقدة بأنه الاسلوب «الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن»[2]. لذلك تعزله عن النوعين الاخرين، لان حركته حركة فكرية لا تستغرق أي زمان «واكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي على فكرة يناقشها الشاعر بالامثلة المتلاحقة»[3].

ومن نماذجه قصيدة «العنقاء» لايليا أبي ماضي، وهذا مقطعها الاول:

أنـــا لســت بالحسناء أول مولـــع ... هي مطمع الدنيا كما هي مطمعي

فاقصص علـي اذا عرفت حديثهـا ... واسكن اذا حدثت عنها واخشـع

المحتها فـي صــورة؟ اشهدتهـــا ... فـي حالة؟ ارأيتها فـي موضـع؟

انـــي لــذو نفس تهيـم وانهـا ... لجميلة فـوق الجمـال الابـدع

ويزيد فـي شوقـي اليهـا أنهـا ... كـالصوت لـم يسفر ولـم يتقنع

فتشت جيب الفجر عنها والدجـى ... ومددت حتى للكواكب اصبعي

فاذا همـا متحيـــران كلاهمـا ... فـــي عاشق متحير متضعضـع

واذا النجـوم لعلمهـا أو جهلهـا ... مترجرجات في الفضاء الاوسع

رقصت اشعتها على سطح الدجى ... وعلـى رجاء في غير مشعشع[4]

---

(١) ينظر : الصومعة، ١٣٠.

(٢) قضايا، ٢٤١.

(٣) قضايا، ٢٥٨.

(٤) ديوان أبي ماضي، ٤٩٢.

وقد ذهبت الناقدة الى ان الشاعر رمز بالعنقاء الى السعادة، ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها، وحين لم يجدها أدرك بعد فوات الاوان أنها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري[1].

أما عن الحركة الذهنية فتتجلى على وفق ما رأت الناقدة في الانتقال من الطبيعة الى القصور، الى الزهد، وهكذا. وهذه الانتقالات ليست حركة في الزمن، ولا في المكان، وانما قصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية، فيمر بكل منها ويستعرض الامكانيات لينتهي الى أن السعادة انما تنبع من نفس الانسان لا من خارجها[2].

وعلى الرغم من أن اختيار «العنقاء» كان مثالا يحتمل التأويل، الا اننا لا نذهب الى أن الشاعر رمز بالعنقاء الى السعادة، لان من غير المعقول ان يصرّح شاعر مسكون بالحيرة والشك واليأس بأن السعادة التي يبحث عنها كانت معه، كما جاء في آخر ابيات القصيدة :

وعلمت حين العلم لا يجدي الفتى ان التي ضيعتها كانت معي

لانه لو صحّ ذلك لتغير موقف الشاعر بعد هذه القصيدة، ولخفت مسحة اليأس والكآبة في شعره، ولما قال :

الحس مجلبة الكآبة والاسى قم ننطلق من عالم الاحساس

وأرى السعادة لا وصول لعرشها الا باجنحة من الوسواس

فكأنما هي صورة زيتية للشط فيه مراكب ومراسي

(١) ينظر : قضايا، ٢٥٨.

(٢) نفسه، ٢٥٨.

تبدو لعينيك السفائن عوّما وتكاد تسمع رعشة الامراس
لكن اذا أدنيتها ولمستها لم تلق غير الصبغ والقرطاس(١)

لذلك يذهب ظننا الى ما ذهب إليه «زهير ميرزا» من ان قصيدة الشاعر كانت في «النفس»، وأن أبا ماضي كان يعارض فيها قصيدتي: ابن سينا، وأحمد شوقي في موضوع النفس(٢)، وقد وصل ابو ماضي فيها الى النتيجة التي كان يبحث عنها: وهي أن النفس مع الانسان، وليست منفصلة عنه، وليست مشتبكة مع الروح(٣).

وهذا الاختلاف في فهم رمز «العنقاء» لن يشكل شيئا، لان القصيدة تبقى مثالا جيدا للهيكل الذهني لما عالجته من حركة فكرية عاشت في ذهن الشاعر.

الـوزن:

لا بد للدارس الفاحص وهو يستقري آراء الناقدة في الوزن – في غير حركة الشعر الحر – من ان يخلص الى النتيجة الاتية:

ان علاقة الوزن بموضوع القصيدة علاقة عضوية، فان أحسن الشاعر اختيار الوزن، أحسن في تحريك الموضوع وتقديمه، وان أخفق في الاختيار أخفق في المعالجة.

---

(١) قصيدة «لم يبق غير الكأس» ديوان ايليا أبي ماضي، ٤٧٥.
(٢) مطلع الاولى:
برزت اليك من المحل الارفع ورقاء ذات تعزز وتمنع
ومطلع الثانية:
ضمي قناعك يا سعاد أو ارفعي هذي المحاسن ما خلقن لبرقع
ينظر: زهير ميرزا «ايليا أبو ماضي شاعر المهجر الكبير» دراسة ملحقة بديوان أبي ماضي، ٧٧.
(٣) ينظر: نفسه، ٧٧ – ٧٩.

وهذه النتيجة وان لم ترد في نقد نازك الملائكةحرفيا الا ان الدراسة الفاحصة لآرائها تفضي اليها. فضلا عن أننا يمكن أن نعممها على الشعر بمختلف أسلاليبه وموضوعاته، وان تلمسناها حصرا في شعر الشطرين، لان الايقاع يبقى رهيناً بأوزان الخليل.

ولعل القارىء يسأل كيف يتم التوصل الى نتيجة - وان بدت حقيقة يسلم بها - لم ترد نصا في آراء الناقدة؟

وهو سؤال وجيه، الا ان الوجاهة تقتضي ايضا ان نلم بتحليل الناقدة للاوزان. ففي هذا التحليل ما يوصلنا اليها كشفا من غير تأويل.

وفيما يأتي تحليلات الناقدة لبعض الاوزان :

- الطويــل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلــن   فعولن مفاعيلن فعولـن مفاعلــن

تفعيلات الطويل ذات بطء وتثاقل واسترسال فلا تصلح لان تستعمل في قصيدة يدور فيها حوار. يضاف الى ذلك أن عروض الشطر الاول وتدية (مفاعلن) تنتهي بوتد (علن)، والوتد قاس صلد لا يمكن تخطيه، وانما يتحتم ان ينتهي المعنى والكلمة عنده. ومثل ذلك يتعارض مع ما يجب ان يكون في القصص من تسلسل وانسياب لا يتوقف ولا ينقطع[1].

وعلى وفق هذا حكمت الشاعرة على قصيدة «العشاق الثلاثة»[2]

---

(١) ينظر : الصومعة، ١٦٨ - ١٦٩.

(٢) ديوان علي محمود طه، ٣٦٤

لعلي محمود طه بالاخفاق، لانه اختار لها بحر الطويل ايقاعا مع ان القصيدة حوارية[1].

- الوافـــر :

مفاعلتن مفاعلتن فعولـــن   مفاعلتن مفاعلتن فعولـــن

وهو كما قررته يصلح للسخرية، وتساعد عليها السرعة الطبيعية في الوزن[2].

ومن نماذجه الجيدة - كما ترى - قول شوقي في مسرحية «كليوباترا» :

وتعطي حين تلقاها ابتسامـــا   وانطونيوس يعطى ما يشاء

صباحهما مغازلـــة وصيـــد   وللاقداح والقبـل المسـاء

أترضى ان يكون سرير مصـر   قوائمـــه الدعارة والبغاء

اتهـــدم امـــة لتشيـــد فردا   على انقاضها؟ بئس البناء

حيث تتضح في هذه الابيات سخرية «حابي» من «زينون» وترن في الاسماع، لان في البحر الوافر في هذه الابيات نبرة غضب واضحة تساعد عليها السرعة الطبيعية في الوزن، والعبارات القصيرة الفواصل[3].

- السريـــع :

مستفعلن مستفعلن فاعلـــن   مستفعلن مستفعلن فاعلـــن

(١) ينظر : الصومعة، ١٦٨.

(٢) ينظر : نازك الملائكة - الجانب العروضي من مسرحية «مصرع كليوبترا» لشوقي، ضمن كتاب «دراسات في الادب واللغة» جامعة الكويت، ١٩٧٦ - ١٩٧٧م، ١٤٧.

(٣) نفسه، ١٤٧.

وهو كما قررته بحر وتدي فيه رعونة وخفة[1]، ويمتلك طبيعة القفز والتقطع وشيئا من الوعورة. أما سبب هذه السرعة فهو قسوة الوتد الذي تنتهي به تفعيلاته جميعاً[2]. كما في قول العباس بن الاحنف :

كنت، ولم أعرفك، في غبطة ... بين جنان ومياه عـــذاب

اخرجتني منهـا واعقبتنــي ... مخيلة من كاذبات السحاب

حتى اذا اعطشتني قلت لـي : ... دونك يا ظمآن لمع السراب[3]

غير ان الناقدة تستثني شعر علي محمود طه المنظوم على وفق هذا الوزن من صفة القفز والسرعة، لانه استطاع أنْ يلين اوتاده القاسية، وينجح في ترويضه وتطويعه بحيث منحه سيولة، ومسحة من الغنائية والكآبة، من خلال ما احاطه به من عاطفة اضفت عليه نبرة موسيقية مستطيلة تدفقت وغمرت الزوايا الصلدة من الاوتاد[4]. كما في قصيدة «الله والشاعر» التي يقول فيها :

لا تفزعي يا ارض : لا تفرقي ... من شبح تحتَ الدجى عابر

مـا هـو الا آدمـي شقـي ... سموه بين النـاس بالشاعر

* * *

حنانـك الان فـلا تنكـري ... سبيله في ليلـك العابـس

ولا تضليـه ولا تنفـري ... من ذلك المستصرخ البائس

* * *

(١) ينظر : الصومعة، ١٩٠.

(٢) نفسه، ٣٠٦.

(٣) ديوان العباس بن الاحنف،، تح د . عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤م، ٣٠.

(٤) ينظر : الصومعة، ٣٠٦ - ٣٠٧.

مدى لعينيه الرحـــاب المســـــاح ورقرقي الاضواء فـي جفنه

وامسكي يا أرض عصف الرياح والراعد المنصب في اذنه[1]

ونحن وان كنّا نؤيد ما ذهبت اليه الناقدة من ان الشاعر منح القصيدة سيولة ومسحة من الغنائية، فاننا لا نذهب معها الى ان ذلك كان بسبب ترويض الشاعر للوزن، وانما كان بسبب المقطوعات الثنائية. فقد استخدم الشاعر شكل المثاني في هذه المقطوعات، فأباح للقافية ان تتنوع في كل ثنائية، ولم يلتزم بالقافية الموحدة التي قد تضرّ بمطولة تتألف من مئة وعشرين بيتا. فضلا عن ان في الثنائية الواحدة قافيتين : الاولى يشترك فيها الصدران، والثانية يشترك فيها العجزان.

أما مقطوعة «العباس بن الاحنف» فنظن ان القساوة كانت تتمثل في صورة «فوز» حبيبة «العباس» لا في الوزن! فقد برع الشاعر في تقديم الصورة على أحسن وجهٍ من الغنائية التي تتصف بالعتاب والتبرم، ولم نشعر بالتقطع والقفز والسرعة. ولعل ذلك مرهون بانطباع المتلقي وتذوقه اكثر مما هو مرهون بالوزن، وهو ظن يقرب الى اليقين.

– المتقـــارب :

فعولن فعولن فعولن فعولـــن فعولن فعولن فعولن فعولـــن

وهو كما قررته وزن بطيء ذو جلال وشاعرية ورقة ومحبة، وكأنه يتسلسل من أعماق حلم رائق[2]. فهو يصلح للمعاني الرقيقة المرهفة ولا يناسب المواقف الرهيبة، والساخرة[3]. لذلك عدت استخدام

(١) ديوان علي محمود طه، ٨٧ – ٨٨.

(٢) ينظر : الصومعة، ١٩٠.

(٣) ينظر : الجانب العروضي من مسرحية «كليوبترا» لشوقي، ١٤٨.

عمر أبي ريشة له في مسرحيته الشعرية «الغريب» استخداما غير موفق، ولا سيّما في مواقف السخرية والغدر[1]. في حين عدّت استخدام علي محمود طه له في «أرواح واشباح» استخداما موفقا كل التوفيق، بحيث وصل الشعر فيها «الي ذرى من أعلى ما بلغه علي محمود طه، فقد اجتمعت الصور الى الفكرة الى جمال النغم وروعة التعبير، فضلا عما في هذا الاثر الادبي من انثيال وتدفق وكأن الشاعر لا يجهد في الصياغةقط»[2].

ودافعت عن وجهة نظرها في تحليل هذا الوزن فخالفت ما ذهب اليه محمد مندور في نقده لـ «أرواح وأشباح» من ان وزن المتقارب «أهزل وأنحف من أن يحتوي فكرة فلسفية»[3]، وانه يترك في النفس فراغا ويشعرها بأن الموضوع قد ضمر وضاع جلاله»[4]. لانها رأت ان تجاربها الشخصية في النظم والمطالعة قد انتهت بها الى ان «المتقارب» يحتمل الفكر الفلسفي العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أي وزن آخر، عدا «الخفيف». وسبب ذلك ان فيه مزيتين عروضيتين تميزانه :

١ - ان تفعيلته تنتهي بسبب خفيف «فعولن» بحيث يمكن ان تنتهي التفعيلة في اواسط الكلمات فلا تمزقها ولا تؤذيها، وانما تفلتها لتنساب طلقة حرة الى التفعيلات التالية. وهذه الخاصية تيسر للشاعر أن ينطلق مع الافكار التأملية في انسياب دونما وقفات قاطعة عنيفة الوقع، عالية النبرة، كالوقفات التي تتوافر في البحور الوتدية مثل «البسيط».

---

(١) نفسه، ١٤٧.

(٢) الصومعة : ٣٥٠.

(٣) في الميزان الجديد، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٨، ٢١.

(٤) نفسه، ٢١.

٢ – ان وزن المتقارب طويل طولا لا بأس به بالنسبة الى أغلب بحور الشعر العربي. وهو في الحق ليس «هزيلا» ولا «نحيفا» لان في الشطر الواحد منه اربع تفعيلات ذات طول متوسط. ومن ثم فهو اطول من «الكامل» و«السريع» وهذه الخاصية تجعله وزنا بطيء الانسياب، «جليل» الوقع بحيث يصلح للشعر الفلسفي والفكري.[١].

ومن امثلة المقاطع الجميلة التي اوردتها استشهادا قول «بليتيس» :

ادله هــذا الفتى بالجمــال	واسمعه مــن رقيق الغــزل
واورثــه جنـــة بالرحيـــق	واحرمــه رشفــات القبــل
الـى ان تحـــرق اعصابـــه	ويصرعـــه طائف من خبـل

* * *

واحفر بعــد الردى قبـــره	هنـاك علـى قمــة الهاويــه
واغرس فـــي قلبـه زهـــرة	مـن الشـــر راويــة ناميـــه
سقتها سمـــوم شرايينــــــه	ورفت بهــا روحه العاتــيه
تخف اليها قلوب الرجــال	وترجع بالشوكة الداميه[٢]

ونحن وان كنا نؤيد ما ذهبت اليه في ردها على محمد مندور، لما فيه من وجاهة وتحليل «نابع من ممارسة شعرية أقرب الى فهم طبيعة أبحر الشعر وخصائصها»[٣]، فاننا نرى في قولها : «وقد جاءت الشخصيات النسوية... زاخرة بالحقد، والعنف والشهوانية والغباء»[٤] ما يشي بروح

(١) الصومعة، ٣٥١ – ٣٥٣.
(٢) ديوان عليّ محمود طه، ٤٢٣ – ٤٢٤.
(٣) مصطفى حسين، نازك الملائكة ناقدة، ٨٧٣ (تذكاري).
(٤) الصومعة، ٣٤.

التعارض من ان هذا الوزن لا يناسب المواقف الساخرة، والغادرة، لان الحقد يقود الى العنف في كثير من الاحيان، وقد حاولته «بليتيس» كما مرّ.

الاوزان المهملة :

في دراسة الناقدة للجانب العروضي في شعر علي محمود طه وقفت عند ظاهرة استعماله للاوزان النادرة التي أهملها المعاصرون، ورأت ان سبب هذا الاهمال يعود الى خطة تفعيلاتها التي «تنطوي على شيء من الغرابة والصعوبة، وان الشعر المنظوم منها قليل، ومن صفات الشاعر المعاصر انه كسلان لا يحب أن يتعب نفسه ويكد ذهنه باقامة وزن معقد»(1).

ومن هذه البحور التي لقيت الاهمال :

– المنسرح :

مستفعلن مفعولات مفتعلن مستفعلن مفعولات مفتعلن(2)

وهو على وفق رأي الناقدة من أجمل البحور العربية، فاذا تمكن

---

(1) الصومعة، ١٩٢.

(2) احزاء المنسرح عند العروضيين هي :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن

وكما يقول مصطفى جمال الدين «ليس له شاهد من الشعر المعروف تتم فيه كل اجزائه، عدا نوادر شاذة لعلها من صنع العروضيين، أما الموجود في الشعر العربي، فهو ما كان مطوي العروض والضرب، وغالبا ما تكون (مفعولات) مطوية ايضا فتنقل الى(فاعلات). لذلك فان وزنه الشائع عند القدماء والمحدثين هو ما اثبتناه». ينظر : الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة، ١٤٤.

الشاعر منه وابرزه في شعر حديث جاءت القصائد مبتكرة في روحها وشكلهاوصياغتهاوموسيقاها[١].

وحين وقفت على تجارب علي محمود طه في هذا الوزن[٢] وجدت ان غالبيتها تتميز بالفكرة والبناء، الى جانب تميزها باللغة والروح الحديثة، ومن امثلتها «عاشق الزهر» التي يقول فيها :

يا ليت لي كالفراش اجنحة	اهفو بها في الفضاء هيمانـــا
ادف للنور في مشارقـــــه	واغتدي من سناه نشوانـــــا
وأرشف القطر من بواكـره	فلا أرود الضفاف ظمآنـــا
والثم النور فـــي سنابلــــه	مصفقا للنسيم جذلانـــــا
حتى اذا ما المساءُ ظللنـــي	سريت بين الـورود سهرانا[٣]

- الخفيف المهذب : [٣]

فاعلاتن مفاعلن فعلـــن	فاعلاتن مفاعلن فعلـــن

ومن امثلته قصيدة «في الشتاء» التي يقول فيها :

ذكريني فقد نسيت ويـــــا	رب ذكرى تعيد لـي طربـــي

(١) ينظر : الصومعة، ١٩٢.

(٢) وهي : «عاشق الزهر» و «حلم ليلة» و«البحر والقمر»، ينظر ديوان علي محمود طه، ١٥٥، ٢٥٨، ٧١٦.

(٣) ديوان علي محمود طه، ١٥٥.

(٣) لم تسم الناقدة هذا الوزن بـ «الخفيف المهذب» وانما الذي اطلق التسمية عليه مصطفى جمال الدين، فضلا عن انه لم يذكر عند العروضيين بهذه التشكيلة التي اوردتها الناقدة، وانما أخذها المتأخرون تهذيبا لانواع مضطربة للخفيف. وواضح انه من الخفيف التام الا ان عروضه وضربه قد دخلهما الحذف فصارا (فاعلا) ثم الخبن فصارا (فعلا) ونقلا الى (فعلن). ينظر : الايقاع، ١٣٦ – ١٣٧.

وارفعي وجهك الجميل ارى كيف هذا الحياء لم يذب
واسندي رأسك الصغير الى ثائر في الضلوع مضطرب
ذلك الطفل، هدهديه فما ثاب من ثورة ومن صخب
وامنحي عيني النعاس على خصلات من شعرك الذهب[1]

- **الكامل الأحَذ :**

متفاعلن متفاعلن فعلن متفاعلن متفاعلن فعلن

وترى الناقدة ان في استخدام علي محمود طه لهذا الوزن ما يشير الى سيطرته وسهولة انسيابه بين يديه. ومن امثلته قصيدة «تاييس الجديدة» التي لا يستطيع أحد أن يتهمها بالصنعة لاصالتها[2] :

روحي المقيم لديك؟ أم شبحي؟ لعبت برأسي نشوة الفرح!
يا حانة الارواح ما صنعت بالروح فيك صبابة القدح
ما للسماء أديمها لهب؟ الفجر؟ ان الفجر لم يلح[3]؟

- **مخلع البسيط :**

مستفعلن فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

وقد استعمله الشاعر في قصيدتين : «على حاجز السفينة»[4] و«دعابة» التي مطلعها :

حلفت بالخمر والنساء ومجلس الشعر، والغناءِ[5]

---

(١) ديوان علي محمود طه، ٢٦٣، وله قصائد اخرى في الخفيف المهذب، منها «قلبي» و«حانة الشعراء»، ينظر : ديوانه، ٦٣، ٤٧٩.

(٢) ينظر : الصومعة، ١٩٥.

(٣) ديوان علي محمود طه، ٣٢١.

(٤) نفسه، ٧٠٢.

(٥) نفسه ٣١٩.

وتختتم الناقدة دراستها العروضية بالدعوة الى استعمال الاوزان المهملة لانها «توسع آفاق شعرنا، وتغني الذوق الحديث»[1] وبالتنبيه على ان الشاعر المعاصر «يخسر خسارة اكيدة باطراحه لهذه الاوزان الموسيقية الجميلة، واكثاره من أوزان معينة لا تزيد على الخمسة أو الستة»[2]. وهي ترى ان براعة علي محمود طه في استخدام الاوزان النادرة كان رهينا بمرحلة نضجه الشعري، لانه سمة من سمات القوة والحرارة، فما كاد ينزل عن القمة حتى خبا الالق، وضعف الجناح عن الصعود، وعاد النسر الى ما هو قريب مألوف من المستويات[3].

وعند مراجعتنا لبعض الكتب العروضية، ودواوين بعض الشعراء وجدنا ظاهرة استعمال الأوزان النادرة ليست وقفا على علي محمود طه وحده، وانما يشاركه فيها آخرون. فمن الشعراء الذين أولعوا بالمنسرج «الرصافي والغوّاص والحنفي والاثري وغيرهم»[4]. كما استعمله ايضا محمد علي اليعقوبي وشفيق معلوف وبدر شاكر السياب[5] كذلك استعمل بعض الشعراء «الخفيف المهذّب»[6] و«الكامل الأحذ»[7] و«مخلع البسيط»[8].

على ان القارىء لا يعدم وجود أغلب هذه الاوزان النادرة في ديوان صالح الجعفري[9].

---

(١) الصومعة، ١٩٧.
(٢) نفسه، ١٩٧.
(٣) نفسه، ١٩٨.
(٤) حكمة فرج البدري، العروض في اوزان الشعر العربي وقوافيه، ١٠١.
(٥) الايقاع، ١٤٢.
(٦) علي الشرقي في «ايها الوالدون»، دايوان علي الشرقي، ٢٦٢.
(٧) بشارة الخوري، ينظر : الايقاع، ٨٢.
(٨) محمود حسن اسماعيل، ومحمد الفيتوري، ينظر : الايقاع، ١٣٢ - ١٣٣.
(٩) ينظر ديوان الجعفري، ١٠١، ١٩٢، ٢٠٧، ٢٧٢، ٣٢١.

غير ان هذه المشاركة التي نبهنا عليها في الاوزان النادرة لا تقلل من أهمية ما توصلت اليه الناقدة من آراء في الايقاع الشعري لبعض البحور. فقد اثبت هذا المحور ان نازك الملائكة كانت متفردة فيه، سواء أكان ذلك في تحليل البحور وتأصيل القول فيها، ام كان في تعليق نجاح القصيدة على العلاقة العضوية التي تربط بين موضوعها، ووزنها، وليس هذا بالقليل.

الصـــورة :

لعله من الغريب حقا الا تعنى ناقدة معاصرة بالصورة الشعرية وهي تؤصل نقدا لحركة شعرية جديدة تعنى بالصورة اكثر من عنايتها بأي منجز فني آخر. لان شعر هذه الحركة اتخذ من الصورة وسيلة للكشف في مختلف الموضوعات، فبوساطتها قدم الشعراء عالمهم الذي كانوا يرونه بديلا لعالم اليوم، ومن خلالها جرى تصويرهم للصراع بين الفرد والمجتمع، وعن طريقها وقفنا على صدماتهم النفسية، ومواقفهم البطولية أو المأساوية. فكيف تسنى لناقدتنا الا تحفل بهذا المنجز الفني المهم في بناء القصيدة وهو يكشف لها مدى قدرة الموهبة في الوصول الى النبوغ!

أغلب الظن ان ناقدتنا كانت تعيش هما نقديا يبحث عن ايجاد ضوابط، أو قواعد، أو قوانين تبرر وجود هذه الحركة نظريا، ويوقف سيل التجاوز الذي شغف به بعض مريديها لما ألمحوه فيها من ايحاءات الحرية. لذلك فان البحث في الصورة لم يكن همّا بقدر ما كان ملمحا جماليا لا يقدم للحركة مرتكزا مثلما تقدمه النظرية.

على ان القارىء لا يعدم وجود اشارات الى اهمية الصورة الفنية في بناء القصيدة في بواكير نقدها الشعري. غير ان تلك الاشارات

كانت عرضية أوجدها السياق. من ذلك ما ذكرته عن الصورة في شعر ايليا أبي ماضي من خلال حديثها عن لغته. فقد رأت في ديوان «الجداول» لغة عارية من الصور، لان كل ما كان يعنيه الشاعر أن يؤدي المعنى بأقل ما يمكن من «الكماليات» على حدّ قولها[1].

غير ان الناقدة لم تستثمر تلك الاشارة، وانما تعدتها بعجالة لتتحدث عن تضحية أبي ماضي بالعاطفة من اجل الفكرة. لكنها حين وضعت دراستها النقدية عن شعر «علي محمود طه» أفردت للصورة مبحثا فيها، خلصت في فاتحته الى ان الشاعر لا يستعمل الصور الا نادرا، ثمّ نبهت على ان هذه الندرة لم تسيء اليه بشيء، لانه بقي على قسط كبير من الجمال والروعة، وسبب ذلك ان الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئا بالاشعاع والايحاء والفتنة. وبذلك يغطي نقص الصور[2].

ولم توضح ما عنته بـ «الجو العام» وانما اكتفت بالقول : «وعلى ذلك يكون علي محمود طه شاعر جو وليس شاعر صور. وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن اسماعيل، وبدر شاكر السياب الذين هم شعراء صور لا شعراء جو، وقلّما يصلون الي خلق الجو الخصب الذي يضفي بصمته على القصيدة»[3].

ونحن نظن ان مصطلح «الجو» كان قاصرا لم يستطع ان يقدم غير الابهام في الدفاع عن اسلوب الشاعر.

---

(١) ينظر : ايليا أبو ماضي في ديوانه «الجداول» ٧٣٩ – ٧٤٠.

(٢) ينظر : الصومعة، ١٦٠.

(٣) الصومعة، ١٦٠.

فما الجو؟ هل هو الموضوع؟ واذا كان الجواب بالايجاب فلم لم تذكره صراحة وهي التي خصصت له بابا في دراستها؟

واذا كانت قد قصدت به «البناء» فلم لم تنص عليه وهو : مصطلح شاع ذكره عندها كثيرا؟

ولعل القارىء يحتج علينا فيرى فيه «العلاقات» المعقدة التي لم يألفها العصر بين القصيدة من جهة والفكرة والشاعر والعصر كله من جهة اخرى[1]. وهو اعتراض ان قبلناه فلن تقبله الناقدة نفسها، لانه أوسع من أن يلخصه مصطلح غير دال. لذلك نذهب الى تأكيد ظننا بأن مصطلح «الجو» كان قاصرا فرضه سياق التعبير وهي تلتمس عذرا للشاعر، والا لاستثمرته ودلت عليه في كتاباتها النقدية اللاحقة.

على ان الناقدة وهي تحكم بندرة الصور في شعر علي محمود طه رأتها – على قلتها – تتصف بفورة حياة دافقة تجعلها تنبض، لكونها تستند الى «الخيال البصري» الذي يشكل الجزء الاهم في حياة هذه الصور[2]. وعدّت الامثلة الاتية خيرما يجسد فكرتها في الخيال البصري:

وعلـــى شاطىء الغـــدير ورود   أغمضت عينها لمطلـع فجــر[3]

* * *

عندما ظللني الــــوادي مســـاء   كان طيف في الدجى يجلس قربي
فـــي يديه زهــرة تقطر مـــــاء   عرفــت عيني بها أدمع قلبي![4]

* * *

---

(١) ينظر : حديث نازك عن العلاقات المعقدة في «ايليا أبي ماضي في ديوانه الجداول» ٧٣٧.

(٢) ينظر : الصومعة، ١٦١.

(٣) قصيدة «ميلاد شاعر» ديوان علي محمود طه، ١٧.

(٤) قصيدة «النشيد» ديوان علي محمود طه، ٢٩.

نزلتما البحر قبرا، حين ضمكمـــا رفت عليه من المرجان اشجـــار
نام الحبيبان فـــي مثواه واتســـدا جنباً لجنب، فلا ذل ولا عـار!![1]

* * *

هذي البحيرة وسنى حلم ليلتهـــا لما تفق منـــه شطئان وأغـــوار
والصبح في مهده الشرقي ما رفعت عن ورده من نسيج الغيم استار[2]

فقالت عن الصورة الاولى : «وعنصر هذه الصورة المهم هو (تشخيص) الورود بجعلها كائنات حية لها عيون»[3]، وقالت عن الثانية : «وفيها جعل (القلب) زهرة تقطر دموعا، وهي صورة لها أعماق رمزية الى جانب جمالها وموسيقاها وما فيها من تشخيص وهي تتميز فوق ذلك بأنها حية كل الحياة. فالطيف يجلس قرب الشاعر في الوادي مساء ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء»[4]، في حين قالت عن الثالثة : «فما أجمل هذا القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أعماق البحر. وتصبح الصورة أحفل بالحياة وأعمق حين نميز شخصية «الحبيبة» التي تنام الى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست الا البارجة الغريقة التي لا حبيب للربان سواها.»[5] أما الرابعة فقد قالت عنها : «وهي صورة ذات حظ عال من الخيال، حيث نرى الطفل نائما في مهده عند مشرق الشمس، وعلى هذا المهد استار من الغيوم تحجب وروده عن النظر. وما أجمل تشبيه الغيوم بالستائر المسدلة على ذلك الوجه الابيض الجميل»[6].

---

(١) قصيدة «قاهر الموت» ديوان علي محمود طه، ٢٥٣.
(٢) قصيدة «الحان واشعار» ديوان علي محمود طه، ٦٩٠.
(٣) ن الصومعة، ١٦٠.
(٤) نفسه، ١٦١.
(٥) نفسه ، ١٦١.
(٦) نفسه، ١٦٢.

وهو كما نظن نقد تقليدي في تحليل الصورة لم تكن الناقدة فيه مخيرة باصطناع منهج تحليلي للقصيدة كلها، لان القصائد التي وردت فيها تلك الصور كانت قصائد تشكو من حدّة البيت المستقل، وسيطرته وتفرده في الاعم الاغلب عن باقي الابيات. وهذا بدوره يجعل تحليل الصورة مقتصرا على وحدة البيت لا على وحدة القصيدة. من هنا فان هذه الصور تعكس جزئيات مفردة من اللوحة من غير أن تكون قادرة علي تكوين اللوحة مستكملة من هذه الجزئيات، وان بدت مغرية في استخدام المثاني من الابيات، لانها جزئيات مستقلة. ومثل هذه الجزئيات لا تقود الى غير المنهج التقليدي الذي يلتمس الصور في الابيات لا في المقاطع.

ولعل خير مثال نسوقه للصورة الفنية المكتملة التي يقدمها المقطع الشعري ما جاء في قصيدة «انشودة المطر» لبدر شاكر السياب :

عينـــاك غابتا نخيل ساعــة الســـحر،

او شرفتـان راح ينأى عنهمـــا القمر

عيناك حين تبسمان تـورق الكـــروم

وترقص الاضواء.... كالاقمار في نهر

يرجه المجذاف وهنــا ساعة الســـحر

كأنما تنبض في غوريهما، النجوم[1]...

فالشاعر هنا يقدم أجمل صورة تخيلية عن السحر الذي تثيره فيه عينا حبيبته، فهو يطالع فيهما معالم الطبيعة الفاتنة في النخيل وتوالي

---

(١) «انشودة المطر»، ديوان بدر شاكر السياب، مج١، دار العودة، بيروت ١٩٧١م، ٤٧٤.

الاصباح والامساء، وفيما يسيل عبر بطاحها من أنهار[1]. من خلال حركة منسجمة في كل شيء، شكلها التداعي الفني : في النخيل، والنهر، والمجاذيف، والاضواء، من غير تباعد او تجزئة. وهذا ما قصدناه باكتمال الصورة فنيا في المقطع الشعري.

وتبقى الصورة كما هي وان اختلف في تفسير الحبيبة من أنها رمز للوطن، وان الشاعر «يتمثل بلاده بامرأة جميلة»[2]، لان الاختلاف في تفسير الرمز لا يؤدي الى اختلاف في تفسير الصورة.

الرمـــز :

لا تعتقد الناقدة بالتعليل القائل بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز، ولا تجد جمالا في الدهاليز التي تتلوى وراء الحس، والعوالم الخفية التي يعسر ادراكها. لانها ترى ان النفس البشرية عموما ليست واضحة، وانما هي مغلقة بألف ستر[3].

وعلى وفق هذه الرؤية فان الناقدة تعدّ الابهام جزءا أساسيا من حياة النفس البشرية، لا مفرّ من مواجهته ان اردنا فنا يصف النفس، ويلمس حياتها لمسا دقيقا[4].

وعلى الرغم من انها تبيح للذات ان تعبر عن دواخلها باساليب ملتوية مبهمة، فانها لا ترى في هذا الابهام هدفا مقصودا، وانما هو «صورة من صور الحياة»[5].

---

(١) ينظر : ايليا الحاوي «بدر شاكر السياب» دار الكتاب اللبناني، بيروت (د.ت) ج٢ : ١٧٤.

(٢) ايليا الحاوي «بدر شاكر السياب»، ١٧٤.

(٣) ينظر : مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك الملائكة، مج : ٢ : ٢١.

(٤) نفسه، ٢٢.

(٥) مقدمة «شظايا ورماد» ديوان نازك الملائكة، مج٢ : ٢٢.

فالرمز اذن يدل على معان مختبئة في نفس المبدع، لا يريد التصريح بها، وانما يقوده اليها لا وعيه، وأحلامه الباطنية. وتكون مهمة النقد اساسا في تحليل تلك الرموز، وتفسير اتجاهات اللا شعور على وفق ما يعتقده الناقد صوابا في كشفه للالفاظ الموحية، وعلاقة تلك الالفاظ بعوالم الاعماق الغامضة.

تلك هي الرموز التي تجيء غفلا من مبدعها، أما الرموز التي يسعى اليها المبدع سعيا، فانها وان اختلفت عوامل استخدامها فانها تبقى رموزا مصنوعة لا دور لعالم الاعماق في تفجيرها، واطلاقها. فتستحيل اذ ذاك اساليب تعبيرية يجنح اليها المبدع على وفق ما يمليه عليه خياله فنيا، وهو الاكثر استخداما، أو يدعوه اليه الموقف فكريا، وهو الاقل استخداما.

وقصائد علي محمود طه الرمزية[1] تعدّ من النوع الثاني، لان الشاعر سعى اليها سعيا. لذلك حين درستها الناقدة أشارت الى ان رمزيته لا تضعه بين اتباع المذهب الرمزي الذي عرفته فرنسا ومن ثم اوربا، وانما يرمز طه كما يرمز الشاعر العربي، بالمعنى الحرفي لكلمة «رمز» الذي هو تلميح الى الاشياء، يمنح القصيدة أعماقا تستثير الفكر، وتفسح آماد الخيال[2]. ثم استعرضت سمات المذهب الرمزي في الغرب، ووازنت بينها وبين رمزية علي محمود طه فانتهت الى ان رمزية الشاعر تخلو من سمات الرمزية الغربية خلوا تاما، ويمكن اجمال ذلك فيما يأتي :

١ - اذا كان الغموض صفة ظاهرة عند الرمزيين فان علي محمود طه

---

(١) مثل «التمثال» و«العشاق الثلاثة»و «امرأة وشيطان» و«عاشق الزهر» و«النشيد» ينظر : ديوان علي محمود طه، ٣١٣، ٣٦٤،٥٨١، ١٥٥، ٢٩.

(٢) ينظر : الصومعة، ١٦٧.

أبعد ما يكون عنه، لان الوضوح يكاد يكون صفته المعروفة التي لا خلاف حولها بين النقاد والقراء.

٢ - لا يعنى علي محمود طه في شعره بتصوير الجهات المبهمة من النفس، ولا بالغوص وراء الاحلام وعوالم ما خلف الوعي مما يلتمسه دعاة الرمزية التماسا، فذلك عالم لم يصفه ولا اجتاز عتبته.

٣ - اذا كان شعراء الرمزية المعاصرون مولعين بموضوعات التحليل النفسي ومدارسه الحديثة المعقدة، فان علي محمود طه لا يعبأ بتلك الموضوعات. واذا كانت في شعره نزعة صوفية فانها تحدرت اليه من النزعة العربية الدارجة في هذا الاتجاه.

٤ - انه لا يصوّر مشاعره على طريقة بودلير المعروفة بنظرية العلاقات، فلا نجد في شعره مزجا للون والصوت، أو اللمس والشم، أو النظر والحرارة، أو العطر والخضرة، فان هذه ظاهرة رمزية لم يعرفهاشعره[1].

وهي في استعراضها لسمات الرمزية الغربية دللت على فهم رصين لرمزية علي محمود طه، لذلك فسرت رموزه تفسيرا دقيقا بعيدا عن كل تمحل واغراق ممل في حمّى الصياغة التعبيرية البعيدة عن الفهم التي «توقع الدراسات الجامعية للشعر في ظل الاستخفاف والاستهانة»[2].

---

(١) ينظر : الصومعة، ١٦٧.

(٢) د. احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ٨.

ففي تفسيرها لرموز «العشاق الثلاثة» ذات المطلع :

سرى القمر الوضاح بين الكواكب　　يفكر فيما تحته من غياهب[1]

رأت ان القمر فيها يرمز الى «المعرفة والحكمة» في حين يرمز العشاق الى «ادعياء الحكمة». لذلك لم يقصد الشاعر أن يكون الرمز في هذه القصيدة تفريعيا، وانما أراد المعنى العام من الرمز وهو ادعاء حب الحكمة[2].

اما قصيدة «التمثال» ذات المطلع :

أقبل الليل، واتخذت طريقي　　لك، والنجم مؤنسي، ورفيقي[3]

فانها رأت ان الشاعر يرمز بالتمثال الى «الامل الانساني» الذي ينتهي في نظره الى الخيبة الكاملة[4]. في حين وجدت الشاعر يرمز بالطيف في قصيدة «النشيد» ذات المطلع :

عندما ظللني الوادي مساء　　كان طيف في الدجى يجلس قربي[5]

الى عاطفة الحب، مشيرا بالرمز الى ان هذه العاطفة تلازمه بحيث باتت تتبعه في غدواته وروحاته ولا تفارقه قط[6].

اما آخر قصيدة رمزية وقفت الناقدة عندها فهي «امرأة وشيطان» التي جاء في مقطعها الاول :

---

(١) ديوان علي محمود طه، ٣٦٤.
(٢) ينظر : الصومعة، ١٠٧، ١٦٨.
(٣) ديوان علي محمود طه، ٣١٤.
(٤) ينظر : الصومعة، ١٧٠.
(٥) ديوان علي محمود طه، ٢٩.
(٦) ينظر : الصومعة، ١٧٠.

اقسمت لا يعص جبار هواهـــا ابد الدهر وان كـــان الهـــــا

لا ولا افلـــت منهـــا فاتــــن قربته واحتوتـــه قبضتاهـــــا[1]

حيث رأت ان الغانية فيها ترمز الى «الدنيا» الجميلة التي لا تشيخ ولا تبلى. كما رأت ان عشاقها يرمزون الى البشر الذين يحبون الحياة وينخدعون بابتسامتها وتألقها جيلا بعد جيل. كما رأت في التحالف بين الدنيا والشيطان رمزا للشر الكامن في طبيعة الحياة[2].

وهي في تفسيرها للرموز لم تنس دورها النقدي حيال تلك الاساليب التعبيرية طلبا لاكتمال الاستخدام فنيا. لذلك وجدت في تعليق علي محمود طه النثري الذ يورده في مقدمة القصائد ما ينقص من جمالية الرمز، ويسد على القاريء أبواب الخيال، الى جانب انها تعدّ الاستطراد الذي تمليه طبيعة الفنان في القصيدة خروجا – وان كان قليلا – عن متطلبات الرمز. فضلا عن ضرورة اختيار الوزن المناسب للموضوع الرمزي الذي تعالجه القصيدة[3].

ولعل فيما عرضته من آراء في اهمية الاستخدام الرمزي، وما قدمته من كشف تطبيقي لقصائد علي محمود طه الرمزية ما ينم على اتجاه معتدل في هذا المجال، من غير تحمس، أو اندفاع، لان الرمز عندها تلميح الى الاشياء في اقصى غاياته.

الفنون اللفظيـــة :

من الاساليب البلاغية التي حظيت باهتمام الناقدة في غير حركة

(١) ديوان علي محمود طه، ٥٨٢.

(٢) ينظر : الصومعة، ١٧١.

(٣) نفسه، ١٦٨ – ١٧١.

الشعر الحر انواع من الفنون اللفظية «البديع» لاحظت استخدامها – على اختلاف نسبها – في الشعر الحديث. ولما كانت دراسة هذه الفنون لصيقة بالشعر القديم فان محاولتها في اخضاع الشعر الحديث لمثل هذه الدراسة تعد اسبق محاولة في الافادة من المصطلح البلاغي تطبيقيا. لذلك سيعنى هذا المحور ببعض هذه الفنون، وان بدت في محصلتها النهائية تقليدية، تثبيتا لمفردات نقدها التطبيقي منهجيا.

ومن هذه الفنون :

– التكـــرار :

وهو اسلوب تراه الناقدة محتويا على كل ما يتضمنه أي اسلوب آخر من امكانيات تعبيرية. لانه يستطيع ان يغني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة اذا استطاع الشاعر ان يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، والا فانه يقود الى اللفظية المبتذلة التي يقع فيها الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والاصالة(١).

وتوجب الناقدة تحقق شرطين في التكرار الناجح هما : ان اللفظ المكرر ينبغي ان يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وان يلقى ما بعد التكرار عناية الشاعر الكاملة(٢).

وعلى وفق تقسيم الناقدة فان للتكرار الوانا هي :

١ – تكرار الكلمة الواحدة :

وفيه يعمد الشاعر الى تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة. وهو لون شائع في الشعر المعاصر تراه

(١) ينظر : قضايا، ٢٦٤.

(٢) قضايا ، ٢٦٤، ٢٦٦.

رديئا تغلب عليه اللفظية، لان الشعراء يلجأون اليه التماسا لموسيقى يحسبون انه يضفيها، او تشبها بشاعر كبير، أو ملأ لفراغ[1]. غير انها تستثني منه الامثلة التي يصوغها الشاعر الموهوب قائلة : «ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار الى مرتبة الاصالة والجمال الا على يدي شاعر موهوب يدرك ان المعوّل في مثله، لا على التكرار نفسه، وانما على ما بعد الكلمة المكررة»[2].

ومن الامثلة التي رأتها مبتكرة ما فعله محمود حسن اسماعيل في «نهر النسيان» حين كرر كلمة «نسيت» وجعلها تتعلق تعلقا مباشرا ببناء القصيدة العام :

ونسيت الانسام تنقل في المرج صلاة الطيور للغــــدران

ونسيت النجوم وهي علـــى الافق نشيد مبعثــر الاوزان

ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوى والامانـــي

ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجته شيبة الاغصــــان

ونسيت الظلام وهو أسى الارض وتابوت شجوها الحيران

ونسيت الاكواخ وهي قلوب داميات تلفعت بالدخــــان

ونسيت القصور وهي قبور ضاحكات البلى من البهتـان[3]

كذلك ما فعله عليّ محمود طه في «شاعر مصر» حين كرر كلمة «ارى» في قوله :

---

(١) قضايا، ٢٦٤، ٢٦٥.

(٢) قضايا، ٢٦٤.

(٣) قصيدة «نهر النسيان» من ديوان «اين المفر» لمحمود حسن اسماعيل، القاهرة ١٩٤٧م.

أرى طيف معشوق، أرى روح عاشـــــق

أرى حلـم أجيال، أرى وجه شاعــــر[1]

لان تكرار (أرى) قد كسّر رتابة الفقرات وسلط الضوء عليها بحيث يلتفت اليها الذهن اكثر مما كان يلتفت لو أنه استخدم حرف الواو العاطف بديلا للتكرار[2].

٢ – تكرار العبــارة :

وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي، ومنه في شعر المهلهل :

ذهب الصلح او تــردوا كليبــا   أو تحلو على الحكومة حــلا!

ذهب الصلح او تــردوا كليبــا   أو اذيق الغداة شيبان ثكــلا!

ذهب الصلح او تــردوا كليبــا   أو تنال العداة هونـــا وذلا!

ذهب الصلح او تــردوا كليبــا   أو تذوقوا الوبال وردا ونهـلا

ذهب الصلح او تــردوا كليبــا   أو تميلوا عن الحلائل، عزلا[3]

وتراه قليلا في الشعر المعاصر، الا انها تعدّ تكرار البيت الكامل من الشعر أحد نماذجه المألوفة في عصرنا. وترى في «الطمأنينة» لمخائيل نعيمة مثالا ناجحا له :

سقــف بيتـي حـديـد   ركــن بيتــي حجـر

فاعصفــي يـا ريــاح   وانتحـب يـا شجــر

---

(١) ديوان علي محمود طه، ٣٣٠.

(٢) يظر : الصومعة، ١٥٦.

(٣) فؤاد افرام البستاني «المهلهل منتخبات شعرية مع نبذة في حرب البسوس»، ط٢، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٣٩م، ٩.

واسبحي يا غيوم — واهطلي بالمطـــر

واقصفي يا رعود — لست أخشى خطر

سقف بيتي حديد — ركن بيتي حجـــر

* * *

من سراجي الضئيل — استمد البصـــر

كلما الليل جـــاء — والظلام انتشـــر

واذا الفجر مـــات — والنهار انتحـــر

فاختفي يـــا نجـــوم — وانطفيء يا قمر

من سراجي الضئيل — استمد البصر[1]

٣ - تكرار المقطع كاملا :

وهو تكرار تراه يخضع لشروط تكرار البيت عينها، وتعني به ايقاف المعنى لبدء معنًى جديد. ومن امثلته قصيدة «الصباح الجديد» لابي القاسم الشابي، وقد كرر المقطع التالي اكثر من مرة :

اسكتي يا ريـاح — واسكتي يـا شجون

مات عهد النواح — وزمـــان الجنـــون

واطل الصبـــاح — من وراء القـرون[2]

غير انها تنبه على ان هذا التكرار المقطعي يحتاج الى وعي كبير

(١) ديوان «همس الجنون» لميخائيل نعيمة، ط٥، مؤسسة نوفل، بيروت (د.ت) ٧٣ - ٧٤.

(٢) ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت ١٩٧٢.

من الشاعر لكونه تكرارا طويلا يمتد الى مقطع كامل، وأضمن سبيل الى نجاحه – علي حد قولها – ان يعمد الشاعر الى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر كي يقدم للقارىء لونا جديدا لا يجده كما مرّ به تماما. وذلك ما فعله أمجد الطرابلسي في قصيدة «احترق... احترق»[1].

٤ – تكرار الحرف :

ورأته نوعا دقيقا يكثر في الشعر الحديث. ومثاله قصيدة «أهواء» لبدر شاكر السياب :

وهيهات ان الهوى لن يمـــوت	ولكن بعض الهـــوى يأفــــل
كما تأفل الانجم الخافقـــــات	كما يغرب الناظـــر المسبــــل
كما تستجم البحار الفســـاح	مليا، كمـــا يرقـد الجـــدول
كنوم اللظى، كانطواء الجنـــاح	كما يصمت الناي والشمـأل[2]!

اذ كرر السياب حرف الكاف بامعان، ولو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيرا من جمالها[3].

– **المناســـبة :**

وهي اسلوب لفظي قديم يقوم على تساوي الفواصل وزنيا، وقد أوردت الناقدة ما ذكره عبد الغني النابلسي من ان النقاد العرب القدماء يعنون بالمناسبة «الاتيان بكلمات متزنات»[4] ومن امثلتها قول علي محمود طه :

---

(١) ينظر : قضايا، ٢٧٠حيث القصيدة كاملة.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب، مج١ : ١٦.

(٣) ينظر : قضايا، ٢٧٣ – ٤٧٤.

(٤) الشيخ عبد الغني النابلسي «نفحات الازهار على نسمات الاسحار في مدح النبي المختار» مطبعة نهج الصواب، دمشق ١٢٩٩هـ، ينظر : الصومعة ١٥٣.

أولا يغرب في نشوتـــه شــارب الغصة في اليوم الاخير؟
أولا يمعن في شهوتـــه مسلم الجسم الى الدود الحقير؟[1]

وذكرت انه ناسب بين (يغرب ويمعن) و(نشوته وشهوته) و(شارب الغصة ومسلم الروح) و(اليوم الاخير والدود الحقير).

والمناسبة كما تراها الناقدة تضفي نغما ظاهريا على الشعر. وقد استعملها علي محمود طه بوسائل متعددة[2]. كما في الابيات الاتية:

بين كاس يتشهى الكرم خمره وحبيـب يتمنى الكأس ثغــره[3]

* * *

وكيف تســور الشـــوك وكيـف تسـلق الغصنـــا[4]

* * *

فـــان لضوئـــه قلبـــا وان لسحــــره جفنـــا[5]

* * *

هتف البشيرُ بهِ فماجت أعصر وتلفّتت أُمـمٌ ودارت انجـــم[6]

غير أنها نبهت على ان هذا الاسلوب قد يجر الشاعر الى المبالغة المستكرهة، فيوقعه في الرتابة المملة، واذ ذاك يفقد شعره طراوته وجماله ويغرق في اللفظية[7]. كما في هذه الابيات الثلاثة المتوالية :

(١) قصيدة «كأس الخيام» ديوان علي محمود طه، ٢٤٦.
(٢) الصومعة، ١٥٣ – ١٥٤.
(٣) اغنية الجندول» ديوان علي محمود طه، ٢٢٥.
(٤) «القمر العاشق» ديوان علي محمود طه، ٢٣٢.
(٥) نفسه، ٢٣٣.
(٦) «اليوم العظيم» ديوان علي محمود طه، ٢٨٢.
(٧) ينظر : الصومعة، ١٥٥.

وفي شعب الوادي، وفوق رمالـــه عصي نبي. أو تهاويل ساحـــر

صوامع رهبان، محاريب سجـــد هياكل أرباب، عروش قياصـــر

سرى الشعر في باحاتها روح ناسك وترديد أنفاس، ونجوى ضمائر(١)

ويبدو ان هذا الاسلوب الذي ارتضت تسميته بـ «المناسبة» ما هو الا نوع من المطابقة يسميه ابن رشيق «الموازنة» مستشهدا بقول ذي الرمة:

أستحدث الركب عـــن أشياعهم خبـــرا

ام راجع القلب مـن أطرابه طـــرب ؟؟

مشيرا الى ان «قوله (استحدث الركب) موازن لقوله (ام راجع القلب) وقوله (عن اشياعهم خبرا) موازن لقوله (من اطرابه طرب) وكذلك (الركب) موازن (للقلب) و(عن) موازن لـ (من) و(أشياعهم) موازن لـ (اطرابه) و(خبرا) موازن لـ (طرب)»(٢)

وهذا الاختلاف في تسمية الاسلوب وان كان سببه كتاب «النابلسي» فانه علامة بارزة على تداخل المصطلح البلاغي وبلوغه الاضطراب، ولا سيما في الفنون اللفظية. لذلك يبقى النقد البلاغي يشكل ضيقا للشعر الحديث لكونه يعنى بالبيت مفردا اكثر من عنايته بالقصيدة موحدة، وتلك حدوده التي لا يستطيع تخطيها.

الجنـــــاس :

في دراسة الناقدة لظاهرة الموسيقى في شعر علي محمود طه عدّت استعماله للجناس وسيلة في احداث الموسيقى. وعلى الرغم من

---

(١) «شاعر مصر» ديوان علي محمود طه، ٣٣٢.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابة ونقده، ج٢ : ٢٠.

انها رأته جناسا جميلا متميزا الا ان كثرته في شعره جعلها تذهب الى ان الشاعر كان يلتمسه التماسا ولكن من غير اغراب[1]. ولعلها لم تجانب الصواب في ذلك، لان جميع استعملاته كانت تنم على مقدرة فائقة في الصياغة والبناء. حتى اننا نظن ان دقته في اختيار الفاظ الجناس كانت عاملا في تغطية ما قد يشي من تعقيد وتصنع في بعض الابيات.

ولعل في الابيات التي اوردتها الناقدة استشهادا ما يؤكد دور الجناس في احداث النغم الموسيقي بين الالفاظ من جهة، وتحلية الايقاع الوزني من جهة ثانية. ففي قوله :

الى أين تمضي أيها التائه الخطى   يساريك برق او يباريك عاصف[2]

ساعدت لفظتا (يساري) و(يباري) على تحلية الايقاع في تمكينه موسيقيا من توجيه الاستفهام الذي أثارته النفس امام ذاتها، علما ان الفرق بينهما «حرف واحد فقط»[3]

اما قوله :

موكب الغيـــد   وعيد الكرنفـــال[4]

فلعل في تجاور (الغيد) و(العيد) ما يفصح عن هذه الموسيقية.

ولكثرة الجناس في شعره نكتفي بقوله :

بألوانها الحمر جمر الغضـــا   وفي نفحها لفحات العـــذاب[5]

---

(١) ينظر : الصومعة، ١٥٨.

(٢) قصيدة «الطريد» ديوان علي محمود طه، ١٩١.

(٣) الصومعة، ١٥٨.

(٤) قصيدة «اغنية الجندول» ديوان علي محمود طه، ٢٢٥.

(٥) قصيدة «أرواح واشباح» ديوان علي محمود طه، ٤١٨

ففيه جناسان (الحمر) و(جمر) و(نفحها) و(لفحات).

ان دراسة الجناس في ظننا تبقى معلقة بالبيت المفرد كما كانت «المناسبة» أو «الموازنة» لان تأثيرها في القصيدة محدود.

رد العجز على الصدر :

ومن الفنون اللفظية التي وقفت عندها الناقدة في دراستها لشعر علي محمود طه ما اصطلح عليهِ بـ «رد العجز على الصدر» كما في قولـه :

طافوا بساحتك الكريمة فيلقـا يحدوه من آمال مصر فيلـق[1]

وقولـه :

صدف الفؤاد عـن الشبـاب ولهـوه

ومضـى عن الاحباب غير صـدوف[2]

حيث رأت في «فيلق» و«صدوف» في آخر البيتين تكرارا للفظة مرت في الشطر الاول، وعدته تكرارا يحدث نغما كالصدى يرتبط بموسيقى البيت. لكنها احترزت قائلة : «على ان البيتين كليهما لا يخلوان من تصنع وخاصة الثاني»[3].

ونحن نقول في ختام هذا المحور : ان دراسة المحسنات – الفنون اللفظيّة لم تكن غاية في فكر نازك النقدي، وانما كانت وسيلة، او محاولة في الاعتماد على المصطلح البلاغي لتأصيل القول في الظاهرة

(١) قصيدة «مهرجان الزفاف » ديوان علي محمود طه، ٢٩٤.

(٢) قصيدة «في القرية» ديوان علي محمود طه، ٢٠٥.

(٣) الصومعة، ١٥٩.

الموسيقية التي يتصف بها شعر علي محمود طه. لذلك كانت مرغمة على تلمس الوسيلة في «البديع» ولم تكن مختارة. وليس أدق من «البديع» وسيلة في الوصول الى معرفة اسرار التناغم والرنين في موسيقى أي شاعر، اذا ما عرفنا ان «البديع» يبحث في المزايا التي تزيد الشعر حسنا وطلاوة، وتكسوه بهاء ورونقا[1]. وهي مزايا موسيقية اكثر منها معنوية كما نظن.

(١) ينظر: أحمد الهاشمي «جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع» ط١٢، مطبعة السعادة، مصر سنة ١٣٧٩هـ - ١٩٦٠م، ٣٦٠.

الفَصْل الرابع

نَقد نازك الرّوائي والمَسرحي

عُرفت نازك الملائكة رائدة من رواد حركة الشعر الحر ناقدة له، ولم تعرف قصصية تكتب القصة القصيرة، والحوارية[1]، وناقدة في حقلي الرواية والمسرحية. وما ذلك الا لان ما كتبته من قصص، وما قدمته من نقد كان ينشر متباعدا في مجلات عربية تعنى باتجاهات مختلفة لا يتهيأ للقارئ الاطلاع عليها بسهولة لاسباب كثيرة معروفة. فضلا عن ان بعض تلك المجلات ما تصدره هيئات علمية جامعية يعزف القارئ العادي عنها بحجة كونها مجلات بحوث للترقيات وحدها.

ولعلنا لا نغالي انْ قلنا: ان ما قدمته نازك من نقد في حقلي الرواية والمسرحية، لو جمع في كتاب مستقل لكان وضعها في مصاف نقاد الرواية والمسرحية، ولانتفع بها النقد علما، والنقاد منهجا.

ولما كان شأونا في هذا الفصل الاحاطة التامة بكل جهود نازك في هذين الحقلين، فاننا نرى توضيح الاتي:

١- لما كان هذا الفصل معنياً بنقدها الروائي والمسرحي، فان الضرورة تقتضي الوقوف على عطائها الابداعي في ميدان القصة القصيرة والحوارية، والتعرف على موضوعاتها، والطريقة المتبعة في بنائها قبل الخوض في مفردات منهجها النقدي، استكمالا لجهودها في هذين الحقلين، وتسهيلا لمهمة الموازنة بين ما تفعله هي مبدعة، وما تحاسب به الاخرين ناقدة.

٢- ولما كانت هذه القصص والحواريات غير معروفة لدى أغلب القراء لكونها قد تفرقت في مجلات كثيرة، فان الحديث عن اسلوبها، وبنائها الفني سيكون قاصرا من غير الاستشهاد بمقاطع منها، لانه

١- الحوارية: هي حوار ثنائي يدور بين شخصيتين في مكان وزمان معينين، من غير اعتماد على عامل الحركة المسرحية.

حديث من جانب واحد لا يستطيع القارئ التأكد من صوابه. لذلك كان لزاما علينا ان نستشهد ببعض مقاطع تلك القصص والحواريات في هامش المبحث الأول.

٣- ولما كانت دراسات نازك في حقلي الرواية والمسرحية قد مرّت من غير تعقيب نقدي جاد عليها، أو تصد لما طرحته من آراء تحليلية في بنية الاعمال الابداعية المنقودة، فان هذا الفصل سيعنى بمفردات منهجها النقدي في ذينك الحقلين على أساس من الحيدة العلميّة تقويما وتأصيلا، ليتعرف القارئ من خلالها اسلوب الناقدة، وفكرها النقدي، وما تفترض توافره في المادة المنقودة من ادوات فنية. لذلك يفرض منهج الدراسة في هذا الفصل شيئا من العرض، تلمسا لتلك المفردات، وتبويبا لها على نحو علمي لا يدع مجالا للتمحل والتكلف. فما كان فيه من عرض ليس هدفا بقدر ما هو وسيلة تسهم في بلورة النتائج.

-١-

نازك قصصية:

مارست نازك كتابة القصة والحوارية الفكرية بأوقات متباعدة، وظروف مختلفة، مما جعلنا نظن انها لم تكن قاصدة ان تؤثر شكلا أدبيا معينا. لانها كانت خلال انقطاعها عن ميدان القصة والحوارية تمارس ما عرفت به من نظم الشعر ونقده. لهذا يعود التعليل العلمي لهذا التباعد في الابداع القصصي والحواري اساسا الى نوع التجربة التي تريد التعبير عنها،

فالشكل لا يختار نوع التجربة التي تبحث عن انطلاق، وانما التجربة هي التي تختار الشكل الذي تنطلق فيه. ولعل في آخر حوارية فكرية نشرت لها«الابرة والقصيدة»[1] ما يثبت هذا الظن.

ففي هذه الحوارية افكار وآراء في رؤى شعرية ونقدية لا يمكن التعبير عنها شعريا ونقدياً، لانها تقوم على تضاد في افكار المتحاورين تكشف عنها مجموعة الاجابات الفلسفية التي تتناول حياة الاديب، وحالات التوهج الابداعي في لا وعيه حين يعاني ولادة الحرف الفاعل.

من هنا فان ما نجده من تباعد زمني بين قصة وقصة، وحوارية وأخرى يعود الى التجربة وحدها. فان ارتضى لغزها قالبا ايقاعيا كانت قصيدة، وان رفض لغزها رؤية النور على وفق هذا الشكل بحث عن شكل آخر، فان اهتدى اليه، انبثق فيه، والا مات اللغز، وماتت التجربة.

١- الشعر، العدد الحادي عشر، القاهرة، يوليو ١٩٧٨م،١٢-١٩. وهذه الحوارية هي فصل ثان في كتابها المخطوط «سايكولوجية الشعر» الذي مرت الاشارة اليه في هامش رقم (٢) من الصفحة (٧٧) من هذه الدراسة.

ومن هذه التجارب التي ارتضت شكل القصة والحوارية ما يأتي وفقا لتسلسلها الزمني:

١-المقدمةالحوارية:

كتبت نازك هذه الحوارية في (١٩٥٧/٢/٢١م) لتجعلها مقدمةللطبعة الأولى من «قرارة الموجة» تشخيصا لتطورها النفسي بين المرحلة التي نظمت فيها هذا الشعر (١٩٤٧-١٩٥٣م) والمرحلة التي كانت تمر بها عام ١٩٥٧م، حينما كانت تنظم قصائد مجموعتها الرابعة «شجرة القمر». لان من عادة نازك -على ما تقول- الا تنشر انتاجها الشعري الا بعد مرور مدة عليه، ليكون حكمها عليه أصوب[1]. وجعلت الحوارية تدور بين شخصية نازك الفكرية في «قرارة الموجة» وشخصيتها الجديدة سنة ١٩٥٧م. فأسمت بطلة «قرارة الموجة» بـ«الأولى» وبطلة سنة ١٩٥٧م بـ«الثانية».

الا انها عدلت عن نشر هذه المقدمة -لكونها تقدم تحليلات الشاعرة للقصائد من خلال الحوار الذي يدور بين المتحاورتين -لتترك للقراء فرصة لتحليل شعرها بمعزل عن تحليلاتها. لكنها حين أرادت ان تقدم للطبعة الثالثة من «قرارة الموجة» لم تر مانعا يحول دون نشر هذه الحوارية، لما تلقيها من أضواء كاشفة على شعرها قد يساعد الناقد في فهم وجهة نظرها الفلسفية، وتطورها الذهني بين المرحلتين[2].

في هذه الحوارية اجابات كثيرة لا يستغني عنها الدارس والناقد لشعرها، ابتداء من تسمية الديوان، وانتهاءً بقصيدة «الشخص الثاني»، مرورا بمعظم افكار القصائد والرموز المستخدمة.

١- ينظر: ديوان نازك الملائكة، مج ٢: ٢٠٥.

٢- نفسه، ٢٠٦.

وتتجلى قدرة نازك في هذه الحوارية بما طرحته من أفكار فلسفية في جوهر العملية الشعرية، ونظرتها الى الحياة والمستقبل[1].

٢-ياسمين:[2]

نشرت هذه القصة في آذار سنة ١٩٥٨م، في أوج عطاء نازك الشعري والنقدي، مما يؤكد ما ذهبنا اليه من ظن في اختيار التجربة للشكل الذي ترتضيه بمعزل عن تحكم مبدعها. الى جانب انها تؤكد ما تمتلكه من قدرات ابداعية فيما اصطلح عليه بشمولية الابداع لدى المبدع المتميز، وتعدد اشكاله.

عالجت الكاتبة في هذه القصة اثر الاغتراب عن الاهل والوطن، وما يُسببه من تعقيدات للمغترب بعد عودته، متخذة من شخصية الطفلة «ياسمين» مفتاحا لتلك التعقيدات التي تحدث لبطلة القصة «وداد» بعد عودتها الى الوطن من اغتراب في اميركا مدته اربع سنوات لغرض دراسي.

ففي الوقت الذي تتلقى فيه «وداد» ترحيب الاهل في غمرة الفرح بعودتها، تلاقي صدود «ياسمين» عنها. اذ ترفض منذ البداءة ان تمنحها صداقتها، وتبقي قلبها الصغير مغلقا بازاء كل مفاتيحها. لان قلب الطفلة لا يختلج بعاطفة واحدة من عواطف الاخوة التي تتفجر بها وداد.

ويزداد نفور «ياسمين» من اختها يوما بعد اخر، فتتعقد المشكلة بسبب الحاح وداد ومشاكساتها لها، فيضطر الاهل الى معاتبتها لكونها تعكّر الصفاء باثارة معارك كلامية مع الطفلة، وعندما لا يفلح العتاب يضجّ الاهل بالشكوى من تلك المعاكسات.

١- تنظر الحوارية في ديوان نازك الملائكة، مج٢: ٢٠٧-٢٢٦.

٢- الآداب، ع٤، آذار ١٩٥٨م، ١٨-٢٣.

وتبقى الحال كذلك حتى سفر وداد الى «لندن» مرافقة لطفلة من اقاربها لاجراء عملية عاجلة لها. عند ذاك تتغير حالة ياسمين، وتبدأ بالسؤال عن وداد، وتتخذ من غيابها ذريعة لمواصلة البكاء والالحاح على طلب الأشياء الممنوعة، حتى عودة وداد.

في هذه القصة اعتمدت نازك على اسلوب السرد في الاعم الاشمل، واتخذت من وداد راوية للاحداث كلها، مما جعلها تتخذ للقصة زمنا واقعيا يبدأ من نقطة البداية، ويسير في حركته حتى يصل ذروة الحبكة، من غير تداخل زمني، او تقابل، او مزاوجة بين الماضي والحاضر. لان السرد قيّد كل حركة اليه.

على اننا يجب ان نشير الى ان بعض حالات الارتجاع الفني «Flash-back» كانت علامات مضيئة في هذه القصة، ولا سيما ما كان منها متعلقا بحادث الصرع المريع الذي اصاب ياسمين، وبتذكر الدمية التي كانت تتحرك بوساطة نابض في داخلها، وبعوالم الحلم المفزع الذي رأته وداد(١).

١- وفيما يأتي صورة للحلم طبقا لما رسمته نازك لبطلة قصتها وداد.

«كان المكان كبيرا، شاسعا أشبه بمحطة قطار اميركية، مما يوجد في المدن الكبيرة، وكانت معي حقائب كثيرة ثقيلة. ثم اقبل انسان لم اميزه في الحلم ووقف يكلمني دقائق. وحين ذهب والتفت لم أجد حقائبي. كان مكانها فارغا حين نظرت، ولسبب ما أخافني هذا الفراغ، ولاح معارضا للمكان الذي كانت تملؤه حقائبي العديدة. ورحت ابحث في المحطة عن حقائبي، اصعد سلالم واهبط اخرى، سلالم تجري في دوائر كابوسية الطبيعة، وكنت ارى حقائبي من بعيد كل مرة فاثق من انني سأصلها بمجرد ان ادور حول التواءة السلم. ولكن الدرجات كانت تنتهي فجأة بجدار يبزغ من الفراغ، وينتصب امامي. او يسلمني السلم الى انحناءة لولبية هابطة تجعل حقائبي ابعد مما ظننت. ثم انتهي الى قاعة انتظار ويقف في طريقي حمال زنجي طيب فيدلني بلطف على حقائبي، ولكني حين اذهب اليها عبر السلالم افقدها في اللحظة الاخيرة. ثم راحت الجدران تضيق وتتعاكس، والممرات =

٣-منحدر التل[1]:

هذه هي القصة الثانية التي تنشر لنازك بعد «ياسمين» ويعود تاريخ نشرها الى عام ١٩٥٩م، اي ان بينها وبين تاريخ نشر «ياسمين» ما يزيد على تسعة عشر شهرا. فهي تعود اذن الى مرحلة عطائها الثر في الشعر والنقد.

في هذه القصة عالجت نازك موضوعا قوميا غاية في الاهمية، وهو قيام الصهاينة بالهجوم على القرى العربية الفلسطينية، وذبح أهلها، وحرق بيوتهم ومزارعهم وحيواناتهم، وتشريد من ينجو منهم وجعله لا يدري اي مستقبل مظلم ينتظره وهو يغادر وطنه هاربا.

ففي ليلة من ليالي العدوان يزحف الصهاينة على القرى العربية بكل همجية، وحقد دفين، مهيئين لهجومهم بقصف مدفعي شديد على بيوت الفلسطينيين بلا اية اعتبارات انسانية. فيتهدد السكان العزّل خطر الابادة الجماعية، وهم لا يجدون من ينجدهم من القطعات العسكرية العربية القريبة. فتصبح النجدة حينئذ حلما يراود مخيلة «سعاد» راوية القصة.

تتعقد وتطول، والسلالم تشتبك، وانا لا اصل الى اي مكان قط. وكان المكان مملوءا بالناس، وكانوا يدلونني مبتسمين على الطريق، ويساعدونني، فلا يجدى هذا حتى فرغ صبري، ورحت اتصبب عرقا، ولم اعد استطيع الكلام. ثم دوى شيء هائل، وكأن قطارين قد اصطدما. واستفقت».

الآداب، ع٣، آذار ١٩٥٨م، ٢٢.

١- الآداب، ع١٠، تشرين الاول ١٩٥٩م، ١-٦.

تعنى القصة بتصوير حالة عائلة فلسطينية تقرر الرحيل من القرية هربا من الموت الى مستقبل مبهم تخفيه الظلال. وتتكون هذه العائلة من تسعة افراد هم: شيخ طاعن في السن، وابناه «عامر وسمير» وبناته الثلاث «سعاد، وهدى، وسمية» وزوج سمير «نادرة» وطفلاه «باسم واسامة». وقد عمدت نازك الى استخدام اسلوب السرد في ايصال الاحداث الى القارئ، جاعلة من «سعاد» راوية لها منذ بدء العدوان حتى وصول العائلة الى منحدر التل باتجاه القطعات العربية.

على ان القصة لا تخلو من الحوار الخارجي الذي كان يقتضيه الاسلوب الفني.

ان الوصول الى منحدر التل لم يكن بغير تضحيات، لان الصهاينة لم يكتفوا بسرقة الارض بالقوة، وانما راحوا يلاحقون الراحلين بوابل نيرانهم، فتصيب كتلة من وهج تلك النيران «باسما» الصغير فيتأجج لحظات ليرتفع بعدها بدقائق شهيدا. فتحمله الاسرة الى قمة التل ليدفن هناك شاهدا على قساوة شذاذ الافاق العنصريين. وتواصل العائلة السير باتجاه الجنوب على منحدر التل ايذانا ببدء فجر حزين يطلع على الدنيا.

استخدمت نازك في هذه القصة رمزا مكشوفا ذكرته في بداءة القصة، وعادت اليه ثانية في خاتمتها، بعد دفن جثمان الشهيد «باسم»، لتحقق فيه نبوءة «باسم» في خوفه منه. اذ تتخذ من «ابن آوى» رمزا للصهيونية في عوائها المزعج الموحش، لكنها لم تستثمره على نحو متقن. ولعلها خشيت من ان تصبح قصتها رمزية لو فعلت[1].

١– وهذا مقطع من القصة على لسان الراوية سعاد:

«... وفي تلك اللحظة عوى ابن آوى عواء طويلا موحشاً على مقربة منّا. وصرخت نادرة صرخة حادة:

– ابن آوى!

ثم اغمي عليها ثانية. وراح سمير يبكي في حرقة. ولم يفهم احد سواي ماذا كان تأثير صراخ ابن آوى عند القبر الجديد. سنتركه منفردا ونذهب بعد لحظات» منحدر التل،٦.

٤-الإبرة والقصيدة[1]:

كتبت نازك هذه الحوارية بعد اكثر من احدى وعشرين سنة على كتابتها لحواريتها الأولى، وجعلتها قريبة في شكلها من مسرحية الفصل الواحد. غير انها تختلف عنها بطول الحوار الخارجي الذي يرد على لساني بطليها: نبيل وهدى. ويبدو ان هذه الحوارية انطلقت بشكلها الفني هذا لتعبر عن وجهتي نظر المبدع والمتلقي في العملية الابداعية، ولا سيما الشعرية. متخذة من الزوج «نبيل» قارئا ناقدا، ومن زوجه «هدى» شاعرة مبدعة.

حاولت هذه الحوارية ان تقدم وصفا للحالة التي تمر بها المبدعة حين تزورها ربة الشعر، والقضايا التي تشغلها آنذاك، والثمن الباهظ من المعاناة الذي تدفعه لتفريغ تلك الشحنة المتأزمة في نفسها. فهي عذاب وفرح غامر في الوقت نفسه. انها شوك يحزها، وتحسه في أعصاب معدتها بكل قوة، لكنها تستحيل سعادة بالغة حين تتمخض المعاناة عن تجربة شعرية فاعلة.

ان هذه الحوارية تقدم اخطر شهادة في وصف عملية الابداع في لحظات التوهج الشعري عند نازك، فضلا عن آرائها وفلسفتها في العقل الواعي وغير الواعي. انها تعدّ وثيقة مهمة لمن يريد التعرف على حالات الشعراء حينما ينظمون التجارب الحية المبتكرة شعرا، لكونها تكشف سر المعاناة، وتفصح عن الألغاز التي تقيم في داخلهم[2].

١- مجلة «الشعر» القاهرة، ع ١١، يوليو ١٩٧٨م، (١٢-١٩).

٢- وهذا مقطع منها على لسان هدى:

«هدى: يا نبيل! اني اتدفق على صورة سحرية لا مثيل لها، ويكون اتمام الاشطر التي =

٥-قناديل لمندلي المقتولة[1]:

نشرت هذه القصة في نهاية سنة ١٩٧٨م، اي ان بينها وبين «منحدر التل» ما يزيد على تسعة عشر عاما من الانقطاع عن نشر هذا النوع من الابداع وربما ممارسته.

عالجت نازك في هذه القصة موضوع العطش الذي اصاب مدينة مندلي العراقية من جرّاء تعسف الحكومة الايرانية وتحويلها لمجرى النهر الوحيد الذي يروي مندلي.فهي اذن قصة نضال جماهير مندلي وتحديهم لقرارات حكومتي شاه ايران ونوري السعيد. فقد رأت هذه الجماهير الكادحة ان تحويل مجرى هذا النهر الذي كان يغذي مدينتهم منذ أقدم العصور معناه قتل عروس المدن العراقية، ومن ثم قتلهم عطشا ان رفضوا مغادرتها. لذلك تشبثوا بالأرض عاقدين العزم على البقاء على الرغم من معاناة العطش، وارهاب سلطة نوري السعيد. لانهم يعرفون جيدا تواطؤ العملاء.

فنوري السعيد -على وفق ما تسرده القصة- قد قبض الثمن سلفا من الشاه، وتعهّد نظير ذلك بكتم افواه المناضلين. ولعل في اعتقال

== امتلكت قوافيها سهلا، وفيه عذوبة ولذة، هنا القضية. فما اكاد امتلك القوافي حتى يهبط عليّ معنى جديد جدة كلية. وهذا المعنى لا يوجد جاهزا، وانما عليّ ان ابذل الجهد للوصول اليه، وبعث دم الحياة فيه. وما اكاد افكر حتى أتدفق. ان يدي تلوح مسحورة، وذهني كله انثيال وتفجر، وبين الحين والحين يأتيني شطر موزون كامل، او شطران قد يمكن تركيبهما في اول القصيدة احيانا، ولذلك تراني في الغالب امزق خلال الحالة الشعرية، كل ما نظمته في الفترة الاولى التي سميتها فترة الكتابة الواعية، وهي فترة ينقصها التدفق المبدع. ذلك انني اكتشف بعد هبوط الحالة الشعرية، ان الأبيات الأولى كانت باردة وغير خصبة. ولولا هذه الخصوبة المتأخرة لكانت بدايات قصائدي صماء ثلجية جوفاء في اغلب الأحيان. لانني اكون قد نظمتها في فترة ما قبل الحالة الشعرية».الابرة والقصيدة، ١٥.

١- الاداب، ع١٢، كانون الاول، ١٩٧٨م، (١٠-١٤)و(١٨-٢٣).

سبعين رجلا من جماهير مندلي لمجرد انهم احتجوا على ايران لقطعها الماء عن النهر ما يفضح هذا التواطؤ الذي الحت اليه القصة.

وفي صباح يوم من أيام العطش يقرر خمسة من فتيان مندلي وشبابها -لا يتجاوز عمر اكبرهم خمسة عشر ربيعا- انقاذ مدينتهم من الجفاف والموت، في كسر السد الذي حولت به ايران مجرى النهر. ويتخذون من منتصف الليلة ذاتها توقيتا لتنفيذ عمليتهم.

وفي الساعة المحددة يجتمع الفتيان بقيادة «اسعد» فينطلقون عبر الاسلاك الشائكة، ويعبرون الحدود حيث مكان السد من غير ان يلاحظهم الحرس. وينزل «ابراهيم» الى حوض السد ويبدأ بفتح السلسلة التي تغلق الباب الحديدي، فيندفع الماء الى وادي مندلي بكل قوة. لكن السلسلة ترتبط بشعر ابراهيم ارتباطا يصعب فكه، فتظل قدماه بارزتين فوق الماء ورأسُهُ وكتفاه تحت السطح. ولا يستطيع زملاؤه اخراجه الا بعد ان يفارق الحياة شهيدا، فيعودون به الى مندلي التي وهبها حياته، وسقاها بيده.

في هذه القصة استخدمت نازك انواعا من الأساليب الفنية في تصوير الاحداث، مما جعل البناء الفني اكثر نضجا اذا ما قيس بقصتيها: ياسمين، ومنحدر التل، فقد استخدمت التداعي استخداما ناجحا في اكثر من موضع، ودلت على تمكن في استخدام المناجاة النفسية «المونولوج الدرامي» واستثماره لصالح الموقف. الى جانب انها استخدمت التقابل الزمني في اكثر من حالة. فهي لم تكتف بالسرد والحوار الخارجي لتقديم صور المعاناة، وانما انطلقت الى التداعي والتقابل لتجسد ما في وعي شخصيتي اسعد وابراهيم ولا وعيهما، وسبر غوريهما باقتدار مميز[1].

١- من ذلك المناجاة النفسية التي دارت بين «اسعد» وبين اعماقه:

أما عن تسميتها للنهر بـ «السيبة»[1] فهو ظن اوقعها في خطأ جغرافي غير مبرر. اذ كان عليها التأكد منه قبل اطلاقه، لأن التوثيق ضروري في مثل هذه الحالات.

وبعد، فقد لا تعطي هذه القصص والحواريات المنشورة صورة واضحة عن نازك قاصة، لكنها تقدم الاطار العام لهذه الصورة. ولعل في قصصها المخطوطة «الشمس التي وراء القمة»[2] و «رحلة في الابعاد»[3] و «الى حيث النخيل والموسيقى»[4] وغيرها مما سنراه في مجموعتها البكر التي تحمل عنوان القصة الأولى ما يكشف عن ابعاد تلك الصورة.

== «لم تكن في الصف حماسة للمفعول به. وقام نائب الفاعل واغفى على لوحة الكتابة. وراح السقاء المريض يسعل سعالا شديدا. عين نائب الفاعل هنا. يا أهالي مندلي اصمدوا ولا ترحلوا. نائب الفاعل مرفوع. امي الحبيبة لا تبكي سيأتي السقاء، وسيأتي ابي وقد وجد عملا. والمفعول به ونهر السيبة (كذا) سيتعانقان، وينسكب الماء غزيرا على ... جملة الفعل المبني للمعلوم. هل حصل نزاع بين ايران والمفعول به؟ ما اقساك ايها المفعول المطلق عندما تحرمنا من ماء نهرنا؟ سيبة، سيبة دعوني اموت في ماء السيبة، ولكن نائب الفاعل مجرم. لقد خطف النهر، ومن وراء بساتين الرمان والبرتقال الميتة يضحك نوري السعيد. آه أريد كتفا اسند اليه رأسي وابكي. ايها الفعل المبني للمجهول: انت الذي حول نهر السيبة! لقد اقاموا سدا على مجرى كل الافعال المبنية للمعلوم... واختنق المفعول به، ورحل عن مندلي»، ١٢.

١- ليس في مندلي نهر بهذا الاسم، ولعلها كانت تقصد نهر «كنكير» فأخطأت في التسمية، وقد ذكرت لها ذلك شخصيا بتاريخ ١٩٨٦/٣/٢١م، فطلبت مني توثيق الاسم والكتابة اليها لتصويبه قبل اصدارها لمجموعتها القصصية البكر.

«لمعرفة نهر مندلي تنظر:

خالدة السعدون «تحليل العوامل التي ترسم خط الحدود بين العراق وايران» رسالة ماجستير» غير منشورة» مقدمة الى كلية الاداب، جامعة بغداد، ١٩٧٠م، ٨٤.

كذلك: عباس علي التميمي «طبيعة مشكلات الانهر الحدودية العراقية الايرانية». مجلة آداب المستنصرية «ع٧، ١٩٨٣م، ٣٧٣.»

(٢)، (٣)، (٤) ذكرت ذلك لي نازك الملائكة شخصيا، عند مقابلتي لها في ١٩٨٦/٣/٢١، وأكدت انها دفعت بمجموعتها القصصية البكر الموسومة بـ «الشمس التي وراء القمة» الى المطبعة، وسترى النور قريبا.

-٢-

نقد نازك الروائي:

اسهمت نازك في حقل النقد الروائي اسهامة جادة، كشفت فيها عن قدرات ابداعية في رسم المنهج العلمي الذي ارتأته لهذا الحقل وتخطيطه.

ولعل سر نجاح اي عمل منظم يكمن في خطته، والمقدرة الفائقة في تنفيذ مفرداتها. وتلك مسألة اصبحت قانونا عاما في الحياة، فكيف اذا كانت في حقل يعد التخطيط له، ورسم منهجه من بديهيات لوازمه!

من هنا فان هذا المبحث سيعنى بالمنهج الذي اخطته الناقدة، وارتضته في نقدها التطبيقي للروايات المنقودة، وهي:«الخندق الغميق»[1] لسهيل ادريس، و«عبث الأقدار»[2] لنجيب محفوظ، و«الشيخ والبحر»[3] لارنست همنغوي. وهي أعمال جادة لمبدعين متميزين.

ترتكز نازك في نقدها الروائي على محاور اساسية تشكل قاعدة المنهج في كل نقد، فتتطابق كلية في النقود جميعا. اما المحاور الثانوية فانها لا تكاد تذكر، لانها تجيء غير معنونة، وانما تطرح من خلال المحاور الاساسية اذا دعت الضرورة الى ذلك استكمالا لمحور من المحاور. لهذا فان هذا المبحث سيحاول تشخيص تلك المحاور الاساسية، والوقوف

١- سهيل ادريس «الخندق الغميق» ، مطابع دار العلم للملايين، بيروت ١٩٥٨م.

٢- نجيب محفوظ «عبث الاقدار» دار مصر للطباعة، القاهرة (د.ت).

٣- ارنست همنغوي «الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو» ترجمة منير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٦٦م.

عليها، لانها تشكل مفردات خطتها النقدية التي يقتضيها العمل واجواؤه، ويفرضها اثره ومغزاه. وهذه المحاور هي:

* التوطئـــــة:

في كل عمل تتصدى له نقديا تهيء له توطئة –وان لم تنص الناقدة على تسميتها حرفيا في نقودها، الا انها تتضح لدى الاستقراء– تُعنى بأمور غاية في الأهمية، اذ تتعرض فيها لاجواء الرواية، والاثر الروحي الذي تتركه في متلقيها– او الظل الروحي الذي له معنى في الرواية– واللمسات الاخلاقية التي توجب الاشارة اليها، والمغزى الاعلى الكامن وراءها.

ففي نقدها لرواية «الخندق الغميق» تؤكد في توطئتها ما تثيره من جو سحري، وروحي مرهف مبعثه القدرة الاسلوبية المتميزة على اختيار الكلمات التي تشخص المعاني تشخيصا نادر المثيل. فتقول: «لعل أعمق ما تعيش به رواية (الخندق الغميق) في نفس قارئها هو الجو السحري المعطر الذي يحف بها من اولها الى آخرها. فهذه رواية ذات نكهة خاصة بها تغلفها وتترك اثرها المضمخ في حس القارئ، فيعيش هناك حتى اذا نسيت الاحداث تفصيلا، واللمسة الروحية التي تتغلغل في الرواية كلها تبقينا على صلة بالسحر الذي يشيعه صوت مؤذن منفرد يرفع صوته بـ (سبحان خالق الاصباح...) في غبش فجر شرقي، ... ولقد ساهم اسلوب سهيل ادريس بما يتصف به من اشراق وتنغيم وتعبيرية عالية غير عادية في تكثيف هذا الجو الروحي المرهف، فكانت الكلمات تضيف الى الشعرية التي تغلب على الرواية، حتى نستطيع

القول ان الاثر الروحي الذي تركته مشاهد قرية (المريجات) ونبرات صوت المؤذن في سكون الليل، لا تزيد على الأثر الذي تتركه لغة الرواية»[1].

اما توطئتها النقدية لرواية «عبث الأقدار» فانها ركزت فيها على محورين وجدتهما يشكلان طابعا من الروح والمعنى، هما: الظل الروحي الذي تتركه الاحداث على الرواية، واللمسات الاخلاقية التي يستشفها القارئ في حوار الشخصيات الرئيسة والثانوية. ففي وقفتها على الصخور الضخمة الجبارة التي كانت ترتفع لتشيد الهرم العظيم لفرعون مصر «خوفو» رأت تلازما بين حركة القصة ، وحركة ارتفاع الهرم صخرة صخرة، مما ولّد ذلك الظل الروحي الذي تبتغيه في الرواية، فقالت «وهذا الاثر العظيم الذي يعلو بناؤه مع نمو الاحداث، وتسلسل الزمن يلقي ظلا روحيا له معنى رائع على الرواية كلها، ويجعلها قصة أصيلة تذهب الى ما هو ابعد من حدود الحكاية، شأنها في ذلك شأن الروايات العظيمة في تاريخ الأدب»[2].

اما اللمسات الاخلاقية التي اشارت اليها في توطئتها فهي كثيرة، وقد تركزت على اخلاق الشخصيات، وعلى سلوكها، فوجدت ان معظم الشخصيات كانت اخلاقية ولا سيما:«خوفو» و «ددف» و «بشارو» و «زايا» فقالت:« ومما يزيد هذا الظل المعنوي وضوحا ان النبرة العامة في رواية (عبث الاقدار) نبرة اخلاقية، بحيث يقوم في الذهن

١- نازك الملائكة -الخندق الغميق لسهيل ادريس، مجلة الاداب البيروتية، العدد الثالث، آذار (١٩٦٠م) ص١٠.

٢- نازك الملائكة «عبث الأقدار، رواية نجيب محفوظ» مجلة المربد البصرية، العدد الأول، السنة الاولى (١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م)١.

ارتباط خفي بين الجهد الانساني في رفع الاحجار الضخمة الثقيلة لبناء الهرم، وتلك اللمسة الروحية في أخلاق الشخصيات... ان هذه اللمسة الاخلاقية في رواية (عبث الاقدار) خير ما ينبغي ان يميز رواياتنا في هذه الفترة من حياتناالقومية. لان الاخلاق تبني الشعوب وتخلق في افرادها القوة والعزم والصدق وحب العمل، والاخلاص للحق، وتقديس الواجب. وهذه هي الصفات التي توصل الى تحرير الوطن من نير الدخلاء، وتطهير اراضيه من دنس المعتدين. اما الروايات اللا اخلاقية فهي تحطيم لمعنوية الشعب، وتوجيه رديء للشباب الذي يعتاد حياة الاثم وسوء الخلق، وسرعان ما تتفكك روابط الاسرة، ويتمزق الوطن، ويتناحر ابناؤه فتضل السفينة وتتحطم»[1].

على انها في توطئتها النقدية لرواية «الشيخ والبحر» كثفت الحديث عن المغزى وحده، لان موضوعها لم يكن يثير ظلالا روحية، ولا لمسات اخلاقية، بقدر ما كان يثير مغزى يكمن وراءها. فقد رأت ان التفصيلات العابرة التي ملأ بها «همنغوي» روايته تذكرنا بالحياة، لاننا حين ننظر الى الوراء نعجب بماذا امتلأت اعوام طويلة من عمرنا. وهذا عين ما يقع في الرواية[2].

وهي هنا تريد التركيز على أهمية الاحداث من خلال نظرة الانسان اليها، وما يجده فيها من مغزى عميق. فتقول:«وانما تنبع أهمية الاحداث من نظرة الانسان لها، وعواطفه نحوها، وبحثه عن المثل الأعلى خلالها. وبمقدار ثبوت الانسان أمام التوافه تكون عظمته ومجد ذهنه. وذلك هو المغزى الاعلى الكامن وراء رواية همنغوي»[3].

١- نازك الملائكة - عبث الأقدار ٣.

٢- تنظر: نازك الملائكة - رواية همنغوي: «الشيخ والبحر» مجلة الاستاذ، العدد السادس عشر، لسنة ١٩٦٨-١٩٦٩م، مطبعة المعارف بغداد،٣.

٣- نفسه ٣.

* الموضوع والحبكة:

لا يخلو نقد نازك الروائي من تناول موضوع الرواية، وحبكة الاحداث فيها، فان رأت انها تقوم على صراع، شددت على اتجاه الصراع الذي تقوم عليه حبكة الاحداث، وحللته، وبينت موقفها منه باسلوب يعتمد على المناقشات المنطقية، والتفسيرات العقلية. فتسترسل ولا تكثف، وتطنب ولا توجز، حتى تقنع القارئ بصواب ما ذهبت اليه. وان رأت انها تقوم على حدث له معنى رمزي ومدلول معنوي تكتفي بتقديم كشفها له بايجاز وتكثيف من غير استطراد، او اطناب.

ففي نقدها لرواية «الخندق الغميق» رأت ان موضوعها كان واقعيا، وقد استمد من حياة المؤلف الشخصية، وهي لا تعترض على ذلك، لان المنبع الوحيد للرواية الحقة هو الحياة. على ان تقدم لنا حبكة مثيرة، واشخاصا ذوي حيوية يملكون من الاصالة ما يجعلهم يساعدون في بناء رواية ذات جو[1]. لكنها حين فسرت واقعية الرواية قدمت رؤية فلسفية متفردة، فميزت بين واقعيتين: واقعية داخل النص، وواقعية خارجه. ولما كان هذا التفسير غريبا عما هو مألوف في فهم الواقعية[2]، فانها اضطرت الى شرح وجهة نظرها باسلوب يعتمد على المنطق والفلسفة في الطرح، فقالت: « وانما تأتي واقعية الرواية، لا من انها وقعت فعلا في الحياة، وانما من أنها قد وقعت في داخل الرواية نفسها. اننا بهذا الحكم

١- نازك -الخندق الغميق ١١.

٢- لان الواقعية لا تقوم على ما في الرواية من واقع، وانما على ما فيها من تفجير له، واعادة خلق.

نميز في الواقع، بين دائرتين تقع فيهما الأحداث: دائرة الحياة، ودائرة العمل الفني»[1].

ثم عمقت وجهة النظر هذه بما يشبه التعميم، وطرحتها باجتهاد لا يخلو من تنظير قائلة: «انما الرواية دنيا مستقلة منفصلة لها زمانها ومكانها واشخاصها. ان زمننا الخارجي الذي نعرفه غريب فيها ولا معنى له ولا كيان، ولذلك لا يحق لنا ان نقحم اي جانب منه في داخلها. ان المؤلف الذي يكتب رواية يخلق دنيا جديدة، وزمنا جديدا، ويدير احداثا لم تقع قبل ولم تخطر على بال انسان، وانما تقع الان بتأثيرات تنبع من احداث الرواية نفسها، وتؤدي الى نتائج تقع ضمن تلك الاحداث. وعند ذاك تلوح الحوادث كلها (ضرورية) لا مفر من وقوعها»[2].

ولما كانت حبكة الاحداث في هذه الرواية تقوم على الصراع، فان الناقدة رفضت الرأي القائل بانها تروي قصة صراع بين جيلين: جيل الاب، وجيل الابن. ورأت ان الصراع كان قائما في اعماق ذهن الابن «سامي» نفسه، لانه كان ثائرا على نفسه اكثر مما كان ثائرا على ابيه[3]. وقد اضطرها اتجاه الصراع هذا الى ان تتوسع في تحليل شخصية «سامي» بما يخدم وجهة نظرها.

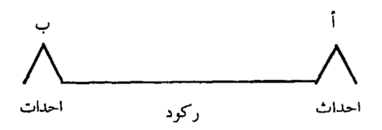
اما حين تناولت الحبكة في «عبث الاقدار» فانها كثفت النقد فيها ولم تسترسل، وذلك لان استقراءها لها اثبت ان حبكتها غير منتظمة، فالاحداث فيها تتراكم وتزدحم في موضع معين، ثم تركد في موضع آخر، ثم تتكاثف في خاتمتها.

١- نازك - الخندق الغميق ١١.

٢- نفسه ١٢.

٣- نفسه ١١.

ومن اجل ايصال فكرتها الى المتلقي عمدت الى رسم تخطيط عام للاحداث في الحبكة بهذا الشكل:



لتقول بعده شارحة: «فالقمة (أ) تمثل ذروة الاحداث، وهي تتجمع في أول الرواية من نبوءة الساحر الى مولد الطفل الى هرب امه به، الى سرقة الخادمة له، الى وفاة زوجها الثاني. وعند هذه النقطة تفتر الاحداث، وتركد، وتمر بفترة طويلة نرى فيها طفولة (ددف) وصباه ودخوله المدرسة الحربية حتى يعين في القصر الملكي. وبعد هذه الفترة تنشط الحوادث، وتتكاثف ثانية في خاتمة الرواية عند القمة (ب) حيث يعود (ددف) من الحرب، وتعلن خطوبته للاميرة (مري سي عنخ) ثم يعرف حقيقة أصله وينقذ فرعون من القتل، ويصبح ملكا لمصر.»[1].

في حين انها شددت على هيكل الحكاية عندما تناولت الموضوع في «الشيخ والبحر» ويبدو ان بساطة الهيكل الذي وضعه «همنغوي»لروايته، وتأييد نازك لآراء الناقد الاميركي «كارلوس بيكر» من ان في الرواية مظاهر متشابهة للامثولة في الكتاب المقدس[2]، هو

١- نازك الملائكة - عبث الأقدار ٤.

٢- يقول كارلوس بيكر:«ان لغة القصة تشارك لغة التوراة في صنفين: الأولى بعض التعمل الأسلوبي في توزيع الكلمات، والثانية ما يسميه لورنس جوهر الشعر، اي التقرير المباشر اليابس العادي الصلد. وهذه الصفة الثانية هي التي تقرب قصة (سانتياغو) في نغمتها من تلك الحكايات الامثولية في الانجيل» كارلوس بيكر - أرنست همنغوي، دراسة في فنه القصصي، ترجمة د. احسان عباس ٣٨٨. (مطابع سميا. بيروت ١٩٥٩م).

الذي جعلها تعقد آصرة بين هيكل الحكاية البسيط الذي تقدمه الرواية، والامثولة الانجيلية، قائلة :«وهيكل الحكاية التي تقدمها الرواية بسيط بساطة الامثولة الانجيلية... غير ان الفارق المهم بين امثولات الانجيل ورواية همنغوي ان الانجيل يترك الحكمة عامة شاملة لا يستخلص منها معنى، ولا يغنيها بالتعليقات والافكار والمشاعر. وتلك صفة الادب القديم على العموم، فهو موجز حكيم مركز. بينما زخرت رواية همنغوي بالرموز والمعاني واللفتات الروحية جميعا.»(١)

* دراسة الشخصيات:

من المحاور التي يتشكل منها منهج نازك النقدي -التطبيقي- دراسة الشخصيات. اذ تعمد فيه الى تحليل بنائها النفسي، وتفسير دوافعها، وسبر أغوارها، ودراسة نموها العاطفي، والفكري والاجتماعي، وموقفها الاخلاقي، ونظرتها الى الواجب والحقوق، وما فيها من مثالية وتمرد. حتى أنها تضطر احيانا الى تقسيم أطوار الشخصية، وتشريح كل طور من الأطوار على وفق ما تمليه دوافعها، ودرجة وعيها. وقد فعلت ذلك في دراسة شخصية سامي(٢) في «الخندق الغميق» أو أن تضع مخططا لدراسة الشخصية من خلال بعض ملامحها، نجد ذلك حين درست شخصية «سانتياغو» (٣) في «الشيخ والبحر».

١- نازك - عبث الأقدار ٦,٥.

٢- فقد قسمت فيه مراحل نمو شخصية «سامي» اربع مراحل، استغرق تحليلها معظم الدراسة النقدية. ينظر نازك الملائكة -الخندق الغميق ١٤,١٥,٧٣-٧٨، الاداب، ع٣، آذار ١٩٦٠م.

٣- من الملامح التي درستها في شخصية «سانتياغو» الحظ والنحس عند سانتياغو، وسانتياغو متفائل، ودفاع سانتياغو عن الاخرين، وموقف سانتياغو من القتل، وملامح أخرى في الشيخ، وأحلام الشيخ ودلالاتها. ينظر نازك الملائكة -رواية همنغوي «الشيخ والبحر» مجلة الاستاذ، ع١٦(١٩٦٨-١٩٦٩م)،١١-٢٤.

هذا اذا كانت الرواية تحليلية تعنى بتطور الشخصيات عاطفيا، وفكريا عبر الاحداث، وبمعنى آخر اذا كانت شخصيات الرواية معقدة نامية غير عادية. اما اذا كانت الرواية رواية حبكة وليست تحليلية، فانها تستغني عن كثير من مفردات منهجها التطبيقي في دراسة الشخصيات، وحسنا تفعل، لان مثل هذه الروايات تدور حول احداث معينة من غير ان يكون لنفسيات الاشخاص اثر كبير في الأحداث. ومثال ذلك «عبث الاقدار» لنجيب محفوظ[1].

*** دلالة الرموز:**

ثمة رموز في كل عمل روائي ناجح، منها ما يعمد اليها المبدع عن وعي عامد، وتخطيط سابق، ومنها ما يكتشفه الناقد الذكي بوحي من ملكته، وخبرته التحليلية، من غير أن يكون لوعي المبدع وتخطيطه قصد فيها،وانما يعزوها الناقد الى لا وعي الفنان المبدع الفردي او الجمعي. وقد شكل كشف الرموز محورا واضحا في نقد نازك الروائي، فان وجدت ان المؤلف قد قصد اليها قصدا أشارت الى ذلك بعد ان تكون قد بينت دلالتها للقارئ وقد فعلت ذلك في «الخندق الغميق» حين رأت المؤلف ينثربعض الرموز الخفية عبر الاحداث ليشير بها الى ما سوف يقع في المستقبل، مثل المصادفة المحضة التي جعلت القرعة تسقط على قلم الحبر هدية لسامي اشارة تنبؤية بالمستقبل الأدبي الذي ينتظر الصبي، ومثل انفراط العمامة التي كان الاستاذ يعدها لسامي، وهو أمر جعل الاستاذ الفظ يقول للغلام عبارته الموجعة «ستكون منحوسا» وهي عبارة تنبأت بمستقبل العلاقات بين سامي وعمامته[2].

١- ينظر نازك الملائكة -عبث الأقدار،٩-١٣.

٢- نازك - الخندق الغميق ١٣.

أما اذا وجدت ان في بعض الشخصيات، او الحيوان، او الجماد ما يرمز الى دلالات معينة من غير ان يخطط لها المبدع، فان وقفتها عليها ستكون تبعا لطبيعة الدلالة الرمزية، وما يمكن ان تثيره فيها تلك الرموز من معان مختلفة. لهذا وجدت في «الهرم» رمزا له أكثر من دلالة معنوية في رواية «عبث الأقدار» منها:

١- يرمز الهرم الى فكرة الخلود.

٢- الهرم معادل اخلاقي للحياة الشاملة الخيرة، وللقوة الانسانية، والارادة البشرية.

٣- يرمز الهرم الى الروح الوطنية المصرية.

٤- يرمز الهرم الى عظمة القدرة الفنية.

٥- وآخر ما يرمز اليه الهرم انه نذير الموت ومفتاح الابدية، لانه في حقيقة الامر ليس الا قبرا ضخما للملك [١].

في حين انها عدت رواية «الشيخ والبحر» رواية رمزية في كل ما طرحته في هيكل حكايتها، سواء أكان ذلك في البعد العام لها، أم كان في البعد الخاص لكل ملمح ورد فيها. لذلك تقول :«فالرواية أشبه بملحمة تتناول الحياة الانسانية تناولا رمزيا، وتقدم لنا الانسان في صراعه الأبدي وكيف يصحبه التفاؤل والايمان في هذه الرحلة الحافلة بالمخاطر. واشخاص الرواية قليلون كل القلة هم :الصياد والغلام والسمكة. اما الصياد الماهر «سانتياغو» فهو رمز للانسان في معركة الزمن. وأما الغلام (مانولين) فهو رمز الرقة والمحبة والحنان وتقدير البطولة. وأما السمكة

١- نازك - عبث الأقدار ،٥-٨.

الضخمة التي يصطادها الصياد فهي رمز الكفاح والعمل والابداع.»[1]

وليست مغالاة ان قلنا ان المؤلف لم يكن قد تعمّد اثارة هذه الرموز وانما تلمستها نازك من خلال دربتها وممارستها للنقد الروائي، وما كانت تمتلكه من قدرة على اكتشاف خفايا النص الابداعي.

*** البناء الفني (انواع التكنيك):**

لما كانت رواية نجيب محفوظ «عبث الأقدار» رواية حبكة تاريخية هدفها التركيز على عالم العلاقات النظيفة لشخصياتها الثابتة غير النامية، وتقديم صورة من تاريخ مصر الفرعوني بحلة جميلة بعيدة عن التعقيد والتشابك، فانها ستعتمد على الاسلوب التاريخي في الطرح والتناول. وهذا ما جعل الناقدة لا تلتفت الى محور البناء الفني، لانه لا تنويع فيه، فهو قائم على التقريرية السردية. ولعل ذلك يعود الى ان نجيب محفوظ كان في أول عهده بكتابة الرواية، ولم يبلغ بعد سن الرشد في الابداع على ما هو الحال في رواياته الاخيرة[2].

ولما كانت رواية «الشيخ والبحر» تقدم انسانا في صراعه مع الحياة خلال ثلاثة أيام لترمز به الى صراع الانسانية مجتمعة مع بحر الزمن المخيف، فانها ستجعل الناقدة تستغل جهدها النقدي كله من اجل توضيح منجزات العمل الجمالية، وما تمثله الأشياء –كمدلول السمكة الكبيرة، واليد المتشنجة– من دلالات معنوية في ذهن شخصيتها الرئيسة «سانتياغو». لهذا تكون كل وقفة نقدية خارج تلك المحاور تمحلا لا فائدة فيه، وتلك ميزة نازك الناقدة، لانها تعرف اين تقف ومتى.

١– نازك – رواية همنغوي ٤.

٢– كتب نجيب محفوظ هذه الرواية سنة ١٩٣٩م.

اما حين تصدت لنقد «الخندق الغميق» فانها اعادت اهتماما لبعض ما فيها من اسلوب في البناء الفني، وذلك لانها كانت رواية تحليلية الاتجاه، لجأ فيها المؤلف الى اساليب خفية في اظهار اللفتات النفسية، فاستعمل الاشارة، والتلميح، والمقارنة الصامتة بمجرد وضع الأشياء متجاورة. وذلك أعلى أساليب التحليل النفسي[1]. لهذا التفتت الى فكرة المكان في الرواية، وناقشت عنصر الزمن ووقفت وقفات ذكية على استخدام المؤلف لاسلوب الحوار الداخلي «تكنيك المونولوج الدرامي» واسلوب السرد، فضلا عن مراعاة زاوية النظر في تقديم العمل الفني[2]. وتلك جوانب فرضتها الرواية على الناقدة، ولم تفرضها الناقدة على الرواية. وشتان بين الناقد الخبير، والمتمحل.

* المآخـــذ:

من صفات الناقد الموضوعي الجرأة في قول الحقيقة، والابتعاد عن المداهنة في ايجاد مبررات للاخطاء والمآخذ التي تتضح له وهو يمارس نقدهُ التطبيقي، سواء أكانت تلك المداهنة خوفا، ام كانت حفاظا على سمعة أديب صديق. لان الناقد اذا ما داهن، او غض قلمه عن المآخذ فقد حكم على نقده باللاموضوعية، واسقط نفسه على دائرة التوفيقية المقيتة.

كذلك ان تمحل في ايجاد المآخذ والاخطاء يجعل من نقده نقدا بعيدا عن الحيدة العلمية، متصفا باللؤم والضغينة. فهل كانت نازك موضوعية في نقدها التطبيقي؟

١- ينظر نازك -الخندق ١٢.

٢- نفسه، ١٣، ١٤.

ان الجواب يكمن في النقد نفسه. فاذا كانت لم تر في «الشيخ والبحر» مآخذ تستوجب الاشارة لكونها قمة في روايات «همنغوي» وآثاره الأدبية جميعا[1]، فانها وقفت على ما في روايتي سهيل ادريس، ونجيب محفوظ من مآخذ وأشارت اليها بجرأة وموضوعية جعلتنا على يقين من انها موضوعية لا تأخذها في الحق لومة لائم.

فقد آخذت سهيل ادريس على جوانب مهمة في روايته، اذ وجدت ان عناصر التوتر غير موزعة بالتساوي، فالاحداث كثيفة في مكان، مخلخلة في مكان آخر. وتوصلت الى ان بناء القسم الثاني من الرواية كان اقل حياة وأصالة من القسم الأول.

وفي بناء الشخصيات لاحظت ثغرات في شخصيّة «هدى» لان المؤلف لم يمنحها الابعاد اللازمة التي تكفي لجعلها بطلة القسم الثاني من الرواية[2].

في حين انها وقفت على أخطاء لغوية كثيرة في «عبث الأقدار» على الرغم من انها لاحظت بدءا ان لغة نجيب محفوظ لغة جميلة لها كثيرمن سلامة المفردات، ودقة التعبير، مع وفرة الالفاظ، وغنى الأوصاف[3].

وبعد، فذلك هو منهج نازك الملائكة في النقد الروائي، وحسبها انها وضعت منهجا لا يخلو في مفرداته من تخطيط منظم مدروس سوغه تبويب ناجح، وقدرة تنظيرية تشهد بها التطبيق.

١- نازك -رواية همنغوي ٦.

٢- ينظر نازك الملائكة -الخندق الغميق ١٣.٧٩.

٣- ينظر نازك الملائكة - عبث الأقدار ٢١.٢٢.

-٣-

نقد نازك المسرحي:

لنازك اربع دراسات في النقد المسرحي كان قاسمها المشترك التباعد في زمن النشر، والتباعد في نوعياتها: شكلا ومضمونا.

ولما كان هدف هذا المبحث الوقوف على مفردات المنهج النقدي في هذا الحقل، فانه يحاول ان يستمدها من دراساتها التطبيقية الاتية:

«الابعاد الأربعة في الأدب»[١] و «مسرحية الايدي القذرة لسارتر»[٢] و «مسرحية السلطان الحائرلتوفيق الحكيم»[٣] و «مسرحية يا طالع الشجرة للحكيم»[٤].

وهي دراسات نقدية جادة لاعمال ابداعية رصينة ذاعت شهرتها بين أوساط المثقفين لما طرحته من جدية وجدة في موضوعاتها الانسانية.

وفيما يأتي اهم مفردات منهج نازك النقدي:

***الزمن:**

تنبهت ناقدتنا منذ اول عهدها بالنقد الى أهمية الزمن في الابداع

١- نازك الملائكة - الابعاد الاربعة في الادب، مجلة «الكتاب» المصرية، الجزء الثالث، السنة السادسة، مارس ١٩٥١م، ٣١٤-٣١٨.

٢- نازك الملائكة - مسرحية «الايدي القذرة» لسارتر، مجلة «الاداب» البيروتية، العدد الخامس، السنة السابعة (مايو) ١٩٥٩م، ٦-١٠و٧٥-٧٩.

٣- نازك الملائكة - مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم، مجلة «الاداب» البيروتية، العدد الاول، السنة الثامنة عشرة، كانون الثاني ١٩٧٠م، ١٨-٢٤.

٤- نازك الملائكة - مسرحية «ياطالع الشجرة» للحكيم، مجلة الاداب البيروتية، العدد الرابع، السنة العشرون، نيسان ١٩٧٢م،٦-٨.٤٩-٥٢.

الادبي، اذ دعت في سنة ١٩٥١م الى الالتفات الى هذا البعد الجديد، واستثماره في الاعمال الأدبية، حين وجدت ان نظرية الابعاد الثلاثة للاشياء اصبحت تعد من مخلفات العصور السالفة.

فهذه النظرية كانت ترى ان الأشياء تمتلك ثلاثة ابعاد: الطول، والعرض، والارتفاع، ولم تكن تلتفت الى البعد الرابع، حتى جاء «أينشتاين» فبدأ «الزمن» يتحول الى بعد رابع له امتداده وعمقه وقيمته الكبيرة مثل أي بعد من الأبعاد الأخرى [١].

فنازك هنا نبهت على ان «الزمن» ما عاد فراغا وهميا ابتدعه الانسان، وانما هو بعد رابع للاشياء له قيمته واثره، وخطورته. وتوضيحا لهذه الفكرة قالت :«ان هذا الكرسي في هذه اللحظة من الزمن يملك ثلاثة أبعاد. كما تملك الصورة الواحدة المقتطعة من شريط سينمائي جمودا ذا بعدين. ونستطيع ان نضيف الى الكرسي بعده الرابع حين تكون صورتنا له جامعة للحظاته الزمانية كلها منذ صنعه، فاذ ذاك تكون مجموعة التغيرات التي اعترته هي الزمن، وهي تقابل حركة الشريط السينمائي التي تكسب الصورة المنفردة حركة رائعة، فنراها تبتسم وتتحرك وتفكر» [٢].

ثم درست مثالا مسرحيا لاثر البعد الرابع في العمل الفني، وهي مسرحية «الزمن وآل كونوي» للكاتب المسرحي ج.ب. برستلي، فوجدت ان مؤلفها كان شغوفا بفكرة البعد الرابع، افتتن بها، واقام عليها مسرحيته. وفكرتها ان «كي» بطلة المسرحية تروح في شبه إغفاءة في ليلة من ليالي سنة ١٩١٩م لتجد نفسها في سنة ١٩٣٩م –أي بعد

١– ينظر نازك الملائكة – الابعاد الأربعة ٣١٤.

٢– نفسه ٣١٤.

عشرين سنة من اغفاءتها –فاذا الزمن قد عبث بسعادة الاسرة عبثا قاسيا مرا. فالبطلة تصبح صحفية، واختها قد ماتت منذ سبعة عشر عاما، ووالدتها فقدت ثروتها، وان افراد الاسرة انشقوا وفقدوا عواطفهم القديمة[1].

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية، وقد رأت ناقدتنا ان الزمن كان المحور الذي قامت عليه العقدة ، وان حركته كان ذهنية امتدت في حلم «كي» بطلتها.

واشارت الى مسرحية اخرى اعتمدت على الزمن، وحاولت ان تتخذ منه بعدا رابعا وهي «آلة الزمن» للكاتب الانكليزي هـ.ج. ويلز[2].

وحين تناولت الزمن في مسرحية «الايدي القذرة» لسارتر وجدته قد عولج باسلوب لا يخلو من اضطراب فقالت:«ان هذا الاسلوب في معالجة الزمن ليس جديدا في الأدب المعاصر فقد نجح فيه مارسيل بروست في سلسلته القصصية البديعة (بحثا عن الزمن الضائع) ومن نماذجه المشهورة في الأدب الانكليزي تلك المسرحية الأخاذة لبريستلي (الزمن وآل كونوي) .. غير ان سارتر لم يوفق كثيرا في استعمال هذا الاسلوب في تقديم الزمن»[3].

ولعل في ما قالته عن مسرحية سارتر ما يؤكد اهمية فكرة البعد الرابع في الأعمال الأدبية، لانها ظلت تشير اليها في هذا الحقل، حتى انها حين حللت فكرة الزمن في مسرحية «يا طالع الشجرة» وهي من مسرح اللامعقول لم يفتها ان تنبه على ان الاحداث تقع في مستويين

١– نازك – الابعاد ٣١٦.

٢– نفسه ٣١٨.

٣– نازك – الأيدي القذرة ٦.

اثنين من مستويات الزمن: أحدهما المستوى الاعتيادي الذي يمثله المحقق، والمستوى الاخر مستوى خاص بعائلة «بهادر». لانها لاحظت وجود الماضي والحاضر والمستقبل جميعا في وقت واحد عند هذه العائلة. ولعل في ملاحظتها هذه ما ذكّرها بفكرة البعد الرابع فقالت منبهة: «ولا بد لنا أن ننتبه الي ان الكاتب الانكليزي هـ.ج. ويلز قد اتخذ مثل هذا الموقف في روايته (آلة الزمن) حيث نجد البطل يرحل عندما يشاء الى المستقبل فيجده حاضرا وكأنه يحدث في اللحظة نفسها»[1].

ان أهمية الزمن في كونه بعدا رابعا ظل منجزا جماليا في منهج نازك المسرحي، ومحورا من المحاور التي يقوم عليها التحليل النقدي في كل عمل مسرحي، وما ذلك الا لانه -على ما تقول- «حياتنا كلها»[2].

*الشكل:

يبدو ان شكل المسرحية هو الذي يفرض على الناقدة تناول هذا المحور تناولا نقديا. فان كان شكلا جديدا له مبرراته الفنية، أو شكلاغير مألوف -سواء أكان إيجابيا أم سلبياً- فانها تلتمس له وجودا في خطتها المنهجية، أما اذا كان الشكل مألوفا -كأن تكون المسرحية من عدة فصول، أو من فصل واحد له عدة مشاهد، أو من مشاهد تعتمد على انتقالات مبررة- فانها لا تترك له حيزا، لانه شكل يقوم على ما تقوم عليه معظم المسرحيات من غير استثناء.

ولما كانت مسرحية «الايدي القذرة» قد خالفت القواعد الشكلية، بأن وضع لها المؤلف مقدمة، وخاتمة الى جانب فصولها الخمسة، فانها حظيت بالتفاتتها النقدية، فأقامت للشكل محورا انتهت فيه الى انه

١- نازك - مسرحية «ياطالع الشجرة» ٦.

٢- ينظر نازك - الابعاد، ٣١٨.

شكل مضطرب، كان على سارتر الا يختاره فقالت :«ان شكل المسرحية غير مألوف، فهو ذو مقدمة، وخمسة فصول، وخاتمة، ... غير ان سارتر لم يوفق كثيرا في استعمال هذا الاسلوب... وذلك لان احداث الماضي في الفصول الخمسة المعترضة كانت تبلغ من النصاعة والقوة والتأثير بحيث تستطيع ان تمسح المقدمة من ذهن القارئ مسحا تاما، حتى اذا بلغ الخاتمة حار ولم يجد الروابط تماما. هنا يبدأ الحاضر من جديد بعد ان نكون قد نسينا جزأه الأول نسيانا تاما، وبذلك تبقى في المسرحية فجوة غير ممتلئة. والسر في هذا ان المقدمة مبهمة لا تعطينا شيئا نستوعبه بحيث نحتفظ به في ذاكرتنا ونقوى على مواصلة الاحتفاظ به عبر الفصول الرائعة الخمسة التي تأتي فيما بعد. وحين نصل الى الخاتمة نجد انفسنا في ضباب ونضطر الى ان نعيد قراءة الافتتاحية.»[1]

ثم اشارت الى ان السبب المباشر في اخفاق «الشكل» هو ان هناك تعقيدين اثنين هما: تعقيد في الأفكار، وتعقيد في الشكل. وقد كان الاجدر بسارتر ان يجعل الشكل بسيطا فيتدرج الزمن تدرجا طبيعيا بحيث تبرز اللمسات الفكرية التي قصدها بروزا واضحا، وتكتسبأبعادها[2].

في حين أنها رأته في «السلطان الحائر» موفقا في احتواء الحكاية التي بنى عليها الحكيم مسرحيته، فقد استخدم اسلوب العرض الفني و «التزم تخطيطا عاما في الفصول كلها: فكان يبدأ الفصل بعرض المشكلة من وجهة نظر الجمهور الذي يمثله شخص أو شخصان، ثم ينتقل

١- نازك - مسرحية «الايدي القذرة» ٦.

٢- نفسه ٦.

ويعرض وجهة نظر السلطان وحاشيته.»[1] وهذا الشكل على ما هو معروف تقليدي مألوف لذا لم يستغرق من وقفتها كثيرا.

* **البناء:**

يعد البناء الفني من المحاور المهمة في كتابة المسرحية، لان الفكرة أو القضية التي يبتغي المؤلف ايصالها للمتلقي مشاهدا او قارئا تحتم عليه ان يتخذ لها بناء فنيا متماسكا في عناصر العمل المسرحي: ومنها قوة الحوار، واختلافه من شخصية الى أخرى، واختلاف الشخصيات في النمو والتحليل النفسي، وعمق الافكار التي تطرحها الشخصيات خلال تصاعد الاحداث، وغير ذلك.

انه السلك الذي تنتظم فيه حبات العقد، فان كان قويا متماسكا احتفظ العقد بشكله الجميل، وان كان رخوا باليا انفرط العقد وتناثرت حباته.

وقد التفتت ناقدتنا الى أهمية هذا المحور التفات العارف الخبير، فان وجدت البناء متماسكا في عناصره كافة فانها لن تتأخر في اعلان نجاحه، وقد فعلت ذلك في نقدها لمسرحية «الأيدي القذرة» حين قالت: «وانما تنبع الفتنة والجمالية في (الايدي القذرة) من بنائها المسرحي المتماسك، وتحليل الشخصيات فيها، وعمق الفكر.»[2].

وان رأت في البناء المسرحي بساطة ليس فيه تعقيدا اشارت بايجاز

١- نازك - مسرحية «السلطان الحائر» ١٨.

٢- نازك - «مسرحية الأيدي القذرة» ، ٦.

اليه موضحة ذلك، على ما نجدها في «يا طالع الشجرة» لتوفيق الحكيم[1].

اما اذا اكتشفت ان المؤلف استعان ببعض الوسائل المسرحية في بناء عمله الفني، فان المنهج يقتضي منها الوقوف على تلك الوسائل مسمية مشيرة الى اماكنها من النص.

ففي «السلطان الحائر» وجدت ان توفيق الحكيم استعان في بنائها ببعض الوسائل المسرحية. لذلك سمتها وبينت -من خلال التحليل- اماكنها، ومن ذلك:

١ - اسلوب «التقابل والتضاد: (Parallelism and Contrast)»

وقد استخدمه المؤلف في «الاذان» فكان اذان الفجر احد التفصيلات التي انتفع بها المؤلف في شد اجزاء المسرحية وربطها واحداث نبرة من الفكاهة فيها. ففي اول المسرحية يتعلق باذان الفجر قتل رجل قال الحق. وعندما يصبح الاذان موعدا لتنفيذ الحكم تتقدم الغانية وتتفق مع المؤذن على خدعة، وذلك بالا يؤذن للفجر تلك الليلة ليبطل الحكم وينجو المحكوم عليه. وفي الفصل الثالث كان اذان الفجر موعدا لخروج السلطان من منزل الغانية، وقد تجمعوا حول المؤذن واوحوا اليه ان بقاء السلطان في هذا المنزل يلطخ شرفه، ويسيء الى مكانته، فاذن في منتصف الليل راضخا. ووجه الارتباط المسرحي -في رأي الناقدة- ان الغانية التي انتصرت على الجلاد في الفصل الأول بالتحكم في الأذان، قد دحرها قاضي القضاة في الفصل الثالث

١- نازك - مسرحية «ياطالع الشجرة» ٨.

بالتحكم في الأذان نفسه، وبذلك انتهى حلمها الجميل. ويحصل التضاد المسرحي من كون الأذان يخدم الغانية مرة ويدحرها مرة[1].

٢- اسلوب «التقابل: Parallelism »

وتعرفه بقولها: «وهو احداث حادث صغير يؤدي معنى معينا، ثم تكراره في حادث اكبر يؤدي المعنى نفسه.»[2] وقد وجدته قد تجلى في «موقف الطفل الذي يريد ان تشتري له امه (السلطان). فان شراءه فيما يتصل بالطفل مجرد نزوة طارئة وكأن السلطان لعبة من اللعب المسلية. وقد اراد توفيق الحكيم بهذه اللمسة التمهيد لموقف الغانية التي كانت أول الامر تلهو كالطفل فأرادت ان تشتري السلطان لتستمتع بصحبته وتزين به مجلسها. فتكرار الدافع الطفولي في الحالتين يخلق جوا من الشبه بين الطفل والغانية.»[3]

٣- اسلوب المفارقات:

وقد وجدته من الوسائل التي قوت بناء المسرحية، فالمفارقة الأولى تبين ان المحكوم عليه ينجو من القتل، ويبيع هو نفسه السلطان، وكان المقرر أولا ان يقتل بأمر السلطان. والمفارقة الثانية تكمن في الغانية، فالمسرحية تبدأ ونحن نحسبها -على ما تقول الناقدة- عاهرا ساقطة، ولا تنتهي المسرحية الا وقد ارتفعت الى اعلى مقام. والمفارقة الثالثة يتضمنها موقف القاضي، فهو في بداءة المسرحية أعلى مثال للذين يحترمون القانون، وفي نهايتها هو مثال سيء للتحايل على القانون والعبث به، فترتفع الغانية وينحدر القاضي[4].

١- نازك - مسرحية «السلطان الحائر» ١٩.

٢- نفسه، ١٩.

٣- نفسه، ١٩.

٤- نفسه، ١٩.

* دراسة الشخصيات:

لا تختلف زاوية النظر التي تعتمد عليها الناقدة في دراستها لشخصيات المسرحية عنها في الرواية، لان اسلوبها في الحقلين واحد، فهي تحلل الشخصيات، وتفسر دوافعها، وتسبر أغوارها، وتدرس نموها العاطفي، والفكري، والاجتماعي، وموقفها الاخلاقي، وما الى ذلك ، على ما وجدنا في نقدها الروائي. لهذا يعد ما جاء في المبحث الثاني من هذا الفصل -محور دراسة الشخصيات- مغنيا منهجيا. فهما واحد سواء أكان النص روائيا، أم مسرحيا. فضلا عن انه يصدر عن ناقدة واحدة.

* فلسفة المؤلف في المسرحية:

وآخر محور في منهج نازك النقدي هو تسليط الضوء على فلسفة مؤلف المسرحية، وما يشيعه من أفكار داخل النص بحرص وروية. وهي تكشف هذه الفلسفة من خلال استقراء واسع لكل فقرة تحمل فكراً، أو فلسفة، أو آراء سياسية، أو مثلا أخلاقية. لان المؤلف في كثير من الاحيان يبني حول آراء بعض شخصياته فلسفته في السياسة، والاجتماع، وعلم الاخلاق، والدين، وغير ذلك. فتتحتم على الناقد ضرورة كشفها للمتلقي، وتبيان ما كان ايجابيا منها، وما كان سلبيا.

ويرتبط هذا المحور بثقافة الناقد ارتباطا وثيقا. لان من شروطه ان يكون قد قرأ معظم أعمال المؤلف ان لم يكن جميعها. وان يكون على دراية بثقافة المؤلف وآرائه، وفلسفته، سواء أكان ذلك عن طريق ما توصل اليه هو من ملازمة نصوص المؤلف، ام كان عن طريق دراسات جادة كتبها نقاد متميزون، ام كان عن طريق تصريحات المؤلف نفسه التي أدلى بها الى وسائل الاعلام المختلفة.

لذلك لا يشكل هذا المحور حضورا في كثير من الدراسات النقدية التي تنشر هذه الايام على صفحات مجلاتنا وصحفنا –وهي تتناول أعمالا مسرحية جادة– وسبب ذلك واضح على ما نظن.

من هنا كانت نازك أقدر من غيرها على تناول هذا المحور، فعالجته منهجيا في مسرحيتي «الايدي القذرة» و «السلطان الحائر» لتكشف فيه عن فلسفتي «سارتر»، « وتوفيق الحكيم» في الحياة عامة.

ففي «الايدي القذرة» رأت ان «سارتر» بنى حول آراء شخصية «هودرر» فلسفته لا في السياسة حسب، وانما في دوائر الحياة الانسانية الأوسع. لان الفكرة التي قدمها في هذه المسرحية –طبقا لما تقول– هي فكرة سياسية ترتبط بالجوانب الاوسع من الطبيعة الانسانية، وحاجاتها الضرورية[1].

وقد وجدت ان المؤلف طرح فلسفة شاملة في الحياة تجسدت في وسائل كثيرة من أجل خدمة الانسان وسعادته، فالقوانين وقواعد الاخلاق، والحكومات، والاحزاب ليست الا وسائل لخدمة هدف واحد هو سعادة الانسان وراحته «واذا ما احتاج فرد ما من اجل هذه المصلحة الانسانية الى ان يتخلى عن طهارته ويغمس يديه في الدم والأقذار فان واجبه ان يتخلى عن طهارته فورا. وهذه حالة تصبح فيها اللااخلاقية افضل من الاخلاقية، لان الاخلاق لا تمتلك الخير الا بالنسبة لما تحققه من خدمة للانسانية، وعلى الناس الا يترددوا في التخلص منها حين تصبح عبئا في أعناقهم يثقل موكب المجتمع عن الاندفاع نحو الكمال. هذه هي فلسفة (هودرر) وقد تشبه فلسفة سارتر»[2]

١– نازك الملائكة – مسرحية «الايدي القذرة» ٧٧.

٢– نفسه ٧٨.

ولعل فيما وجدته نازك من فلسفة في «الايدي القذرة» يجعلنا نظن ان ثمة وشائج قربى بين «ميكافيلي» و «سارتر» لان التحليل يؤدي الى فلسفة الأول القائلة بأن الغاية تبرر الوسيلة.

ومع هذا فان ما جاء في تحليل نازك يثبت قدرتها على استخلاص فلسفات المؤلفين من نصوصهم.

اما آراء توفيق الحكيم التي اختفت في ثنايا «السلطان الحائر» فقد استخلصتها ناقدتنا بذكاء منها:

١- ان الحكيم كان يرى ان حل مشكلات العالم والحياة لا ينبغي ان يكون باللجوء الي القوة والعنف «السيف» وانما بالقانون، وقد لخص السلطان هذه الفلسفة بخضوعه للقانون وقبول بيعه علنا قائلا: «ان الذي يمضي قدما الى الامام في خط مستقيم يجد دائما مخرجا.»[1]

٢- ان الحكيم قد جعل من شخصية «الغانية» المرأة التي تنطقُ ببعض فلسفته. لان هذا الكاتب الذي اعلن نفسه حينا عدوا للمرأة انما يصدر في ضيقه بمسلكها عن نظرة مثالية اليها، فهو يريد المرأة قوية الشخصية تؤدي اعمالا بطولية خارقة لا يقدر عليها انسان. وهذه الغانية لا تخلو من ملامح المثالية التي يبحث عنها توفيق الحكيم، لانها تتحدى المجتمع تحديا سافرا جريئا لا تخشى فيه حتى ان توصم بأنها «عاهر»[2].

١- نازك الملائكة - مسرحية «السلطان الحائر» ٢٣.

٢- نفسه ٢٤.

٣- ان الحكيم في بنائه لشخصية «الغانية» يذكر بشخصية «شهرزاد» لما بين الشخصيتين من تشابه عام في القوة والتحدي[1].

* الجانب العروضي:

اما اذا كانت المسرحية شعرية، فان نازك تهتم بالمحور العروضي منها اهتماما كبيرا. الى جانب اهتمامها ببقية المحاور الاخرى: «الزمن، والشكل ، والبناء، ودراسة الشخصيات، وفلسفة المؤلف.» اذ تقف مليا على ما فيها من أخطاء في التقفية، وزحافات في التفعيلات، وتغيير في الأوزان، ليتشكل من كل ذلك ما تسميه بـ «الاخطاء العروضية».

وفيما يأتي أمثلة منها:

١- اخطاء القافية:

في شعر علي محمود طه المسرحي[2] قواف مؤسسة، واخرى مجردة من الردف والتأسيس. ففي «أغنية الرياح الاربع» يقول:

انا نرى الفاتنا ينسى فتاة الجنوب

اما يرى اختنا تكاد شوقا تذوب

وقد لاحظت الناقدة ان «الفاتنا» قافية مؤسسة ، بينما «اختنا» مجردة من الردف والتأسيس، فضلا عن اختلاف حركة التاء في الكلمتين[3].

١- نازك الملائكة - مسرحية «السلطان الحائر» ٢٤.

٢- تسمي نازك انتاج علي محمود طه المسرحي بـ «الشعر المسرحي» بدلا من «مسرحيات» لان الشاعر لم يستطع ان يكتب انتاجا مسرحيا له معنى «الدراما» وقواعدها، وانما بقيت قصائده المسرحية تتخذ شكل المسرح دون أن تكون لها حقيقته، وقد كتب مسرحيتين اثنتين هما: «أرواح وأشباح» و «اغنية الرياح الاربع» والثانية اقرب في صيغتها وشكلها الى طبيعة المسرح من الأولى. ونحن نميل الى ما ذهبت اليه الناقدة من حكم. ينظر: الصومعة، ٣١١، وما بعدها.

٣- ينظر: الصومعة، ٣٣٢.

اما في مسرحية «مصرع كليوبترا» لشوقي، فان الناقدة لم تكتف بالإشارة الى خطأ التقفية في قوله:

ماذا تقول السيدة   واحدة بواحدة

وانما اتخذت منه مجالا لتنبيه الشعراء المعاصرين فقالت :«... فجمع في القافية (السيدة) و (واحدة) وبينهما فرق، فان السيدة قافية مجردة من الردف والتأسيس، وهي لا تجتمع الا مع أمثالها مثل :«مجهدة، مرعدة، مسعدة، جيدة» واما (واحدة) فهي قافية مؤسسة، وهي التي تحتوي على الف التأسيس، بينها وبين حرف الروي حرف دخيل، وهو هنا «الحاء» وانما تجتمع القافية (واحدة) مع أمثالها مثل :(باردة، راعدة، ساهدة، عائدة) ولا يجوز الجمع بين قافية مجردة ، وقافية مؤسسة، وانما انبه الى هذا الخطأ لدى شوقي راجية ان يفطن اليه عشرات من الشعراء لا يميزون بين القافية المؤسة والقافية المجردة من الردف والتأسيس فيجمعون بينهما في شعرهم كثيرا، ويسيء ذلك الى جمال قصائدهم، وروعة الأداء فيها.»[1]

٢- التجوز في الوزن:

تعد نازك التجوز في الوزن عيبا عروضيا لا مبرر لارتكابه، ففي «أغنية الرياح الأربع» قاد هذا التجوز الشاعر الى أن يقع في الزحاف المستكره في قوله:

يا ربتي رددي   هذا النداء الجميل

اليوم ام في غد   أرى ضفاف النيل

١- ينظر: الجانب العروضي من مسرحية «مصرع كليوبترا» لشوقي، ١٥٦-١٥٧.

فان وزن العجز الاول «مستفعلن فاعلان» بينما كان وزن العجز الثاني «مفاعلن مفعول» وهما لا يجتمعان[1].

والى مثل هذا ذهبت حين درست مسرحية شوقي «مصرع كيلوبترا» فقد رأت في قول شوقي على لسان كيلوبترا:

فيم هيلانه تبكيـــ ـــن وانت شرميون

زحافا غير مشروع لا ذكر له بين المسموح به رسميا في الأوزان، لانه من مجزؤ الرمل، وفيه كانت التفعيلة المزاحفة هي الأولى من الشطر الثاني «نوانت» (فعلات)، وكان يجب ان تكون «فعلاتن»، منبهة الى ان في «فعلات» زحافين: زحافا مشروعا، وزحافا مستقبحاً، فالمشروع كان جميلا في اولها، اذ نقلها من «فاعلاتن» الى «فعلاتن» ، اما المستقبح فهو غير مشروع جعلها «فعلات» بدلا من «فعلاتن»[2].

٣- الانتقال من وزن الى ما سواه:

تؤآخذ الناقدة الشاعر المسرحي الذي ينتقل في المشهد الواحد من وزن الى ما سواه من غير ان يكون وراء هذا الانتقال سبب فني. لان تغيير الوزن -على وفق ما ترى- يجب ان يكون مرتبطا بطبيعة الحوار، ونفسيات المتحدثين، والعلاقات بينهم. وقد تتحكم فيه المجاملات والمقاصد الخفية التي تؤثر في الحوار[3].

لذلك وجدت في تغيير الوزن في المشهد الاتي من مسرحية «أغنية الرياح الأربع» شناعة لا تقبل:

١- ينظر: الصومعة، ٣٣٢-٣٣٤، وفيه امثلة اخرى.

٢- ينظر: الجانب العروضي، ١٥٣، وما بعدها.

٣- ينظر: نفسه، ١٥٣.

ماتوكا — تحية الاخـــوان في بكر الصيف
من سيدي الربان لسيدي الضيـف
باتوزيس — والسيد ازمرداهل قا
م من النوم الآنا؟
ماتوكا — هو عند الشاطئ يستقصي
نبأ ويسائل ركبانا[1]

لانها لاحظت ان الوزن في هذا الحوار قد تغير ثلاث مرات من غير ان يكون هناك مبرر لهذا التغيير فنيا. فقد كان كلام «ماتوكا» الاول من هذا الوزن:

مستفعلن مفعـــول مستفعلــن فعلـــن

وكان جواب «باتوزيس» من هذا الوزن:

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم يأتي كلام «ماتوكا» في الرد بوزن جديد:

مستفعلـــن مفاعلـــن مفاعلـــن مستفعلـــن
ان شـاء سيـــدي امـــر برفـع هاتيـــك الستـــر

قائلة في ختام ملاحظتها: «وهذا شنيع لا يقبل، لأنَّ تغيير الوزن لا ينبغي أن يكون معزولا عن تغيير نبرة الكلام، واما ان نغيره في عبارتين متجاورتين للمتكلم ماتوكا فهو تجوز لا يقبل. وفيه اساءة الى الانسجام الموسيقي.»[2]

١- اشارت الناقدة الى ان في هذا البيت خروجا واضحا على وزن البيت السابق له، لان عجز الاول مؤلف من تكرار «فعلن» ثلاث مرات، بينما كان عجز البيت الثاني يحتوي عليها وهي مكررة اربع مرات، وهو خطأ وليس تساهلا من الشاعر بدليل اسلوب الورن في المسرحية. ينظر: الصومعة هامش رقم (١) ص٣٣٣.

٢- الصومعة، ٣٣٤.

كذلك آخذت شوقيا في مسرحية «مصرع كيلوبترا» على تغيير الوزن، ولا سيما في الحوار الذي جرى في حجرة الولائم بقصر كيلوبترا حيث الاحتفال بانتصار انطونيو على عدوه اوكتافيوس في معركة البر الاولى، في الفصل الثاني من المسرحية. لانه غير الوزن سبع مرات في مشهد واحد، كان في معظمها غير موفق، فقد تنقل بين مجزوء الرمل، والوافر، ومخلع البسيط، والمجتث من غير ان يراعي طبيعة الحوار، ونفسيات المتحدثين، والعلاقات بينهم[1].

وبعد. فلعل فيما تقدم ما يثبت ان نازك كانت ناقدة شاملة، كما كانت شاملة في الابداع. ولعل في مفردات منهجها النقدي التطبيقي في حقلي الرواية والمسرحية ما يدل على قدرات تحليلية مميزة، كان وراءها استعداد متفرد، واكتساب واسع غني. وحسبنا ان نكون قد كشفناه للقارئ الكريم قبل غيرنا من الباحثين[2]،

والله الموفق.

١- ينظر: الجانب العروضي، ١٥٠-١٥٢.

٢- كتبت هذه الدراسة في العاشر من تشرين الأول ١٩٨٦م، السادس من صفر، ١٤٠٧هـ في مدينة الموصل، ونوقشت في ١٩٨٧/١/٥م وأجيزت بتقدير عال مع التوصية بطبعها، وجرت المناقشة في كلية الآداب، جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات حصول كاتبها على الدكتوراه.

مصادر الكتاب
ومراجعه

أولا – مجموعات ودواوين ومسرحيات شعرية :

– اخناتون ونفرتيتي «مسرحية شعرية» – علي أحمد باكثير، ط٢، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م.

– ارادة الحياة – عبد الصاحب الملائكة، دار التضامن للتجارة والطباعة والنشر، بغداد، ١٩٦٣م.

– الاعمال الشعرية (١٩٦٤ – ١٩٧٥م) – حسب الشيخ جعفر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، دار الحرّية للطباعة، بغداد ١٩٨٥م.

– انت لي – نزار قباني، ط١، دمشق ١٩٥٠م.

– انشودة المجد – ام نزار الملائكة، جمعته وقدمت له ونشرته نازك الملائكة، مطبعة التضامن، بغداد، ١٩٦٥م.

– أين المفر – محمود حسن اسماعيل، ط٢، مكتبة الامل، الكويت، ١٩٦٨م.

– الحب والموت – عبده بدوي، مط، دار الكاتب العربي، القاهرة، (د.ت).

– ديوان أبي ماضي، دار العودة، بيروت (د.ت).

– ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، مج١، ١٩٧١م، مج٢، ١٩٧٤م.

– ديوان الجعفري صالح بن عبد الكريم... ابن جعفر كاشف الغطاء، جمعه، وحققه وأشرف عليه : علي جواد الطاهر، وثائر حسن جاسم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٥م.

- ديوان خليل حاوي، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
- ديوان الرصافي، ط٦، مط الاستقامة، القاهرة، ١٩٥٩م.
- ديوان صلاح عبد الصبور، ط١، دار العودة، بيروت مج١ - ٢، (١٩٧٢م)، مج٣ (١٩٧٧م).
- ديوان العباس بن الاحنف، تح : د. عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، مج١ (١٩٧١م)، مج٢ (١٩٧٢م)، مج٣ (د.ت).
- ديوان علي الشرقي، جمع وتح : ابراهيم الوائلي، وموسى الكرباسي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، مط دار الحرية، بغداد، ١٩٧٩م.
- ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت مج١، ط٦ (١٩٧٩م)، مج٢، ط٢ (١٩٧٨م).
- ديوان نازك الملائكة، ط٢، دار العودة، بيروت، مج١ (١٩٨١م)، مج٢ (١٩٧٩م).
- الشفق الباكي - أحمد زكي ابو شادي، م السلفية، القاهرة، ١٩٢٦م.
- طفولة نهد - نزار قباني، ط١، شركة فن الطباعة، القاهرة، ١٩٤٨م.

- قصائد من نزار قباني، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٦م.
- لزوم ما لا يلزم - ابو العلاء المعري، دار صادر، ودار بيروت، مج١ (١٩٦١م).
- للصلاة والثورة - نازك الملائكة، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٨م.
- همس الجفون - ميخائيل نعيمة، ط٥، مؤسسة نوفل، بيروت، (د.ت).
- يغير الوانه البحر - نازك الملائكة، ط١، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٧م.

ثانيا - كتب التراث :

- شرح ديوان الحماسة - ابو علي أحمد بن محمد.. المرزوقي، تح : أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ج١، ط١، مط لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.
- شرح القصائد العشر - التبريزي، ط٢، مط السعادة، القاهرة، ١٩٦٤م.
- طبقات فحول الشعراء - محمد بن سلام الجمحي، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، السفر الاول، مط المدني، القاهرة، ١٩٧٤م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - ابو علي الحسن بن رشيق القيرواني، ط٣، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، مط السعادة، القاهرة، ج١ (١٩٦٣م)، ج٢ (١٩٦٤م).
- نقد الشعر - قدامه بن جعفر، مط البوليسية، حريصا، ١٩٥٨م.

- وفيات الاعيان – شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، مط السعادة، ١٩٥٠م.

ثالثا – كتب حديثة مؤلفة أو مترجمة :

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر – د. احسان عباس، سلسلة «عالم المعرفة» اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت ١٩٧٨م.
- أدب المرأة العراقية في القرن العشرين – د. بدوي طبانة، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٤م.
- الادب المقارن – د. محمد غنيمي هلال، ط٣، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت ١٩٨١م.
- أرنست همنغوي، دراسة في فنه القصصي، كارلوس بيكر، ترجمة : د. احسان عباس، مط سميا، بيروت، ١٩٥٩م.
- الاسطورة في شعر السياب – عبد الرضا علي، ط٢، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٤م.
- الايدي القذرة (مسرحية) – جان بول سارتر، ترجمة : د. سهيل ادريس، واميل شويري، مط دار الكشاف، بيروت، ١٩٥٤م.
- الايقاع في الشعر العربي من البيت الى التفعيلة – د. مصطفى جمال الدين، ط٢، مط النعمان، النجف الاشرف، ١٩٧٤م.
- ايليّا أبو ماضي شاعر المهجر الكبير – زهير ميرزا. دراسة ملحقة بـ «ديوان أبي ماضي» دار العودة، بيروت (د.ت) ص ١٥ – ٩٢.
- البحث عن الجذور – خالدة سعيد، دار مجلة شعر، بيروت ١٩٦٠.

- بدر شاكر السياب – ايليا الحاوي، ج٢، دار الكاتب اللبناني، بيروت (د.ت).
- البند في الادب العربي، تأريخه ونصوصه – عبد الكريم الدجيلي، مط المعارف، بغداد، ١٩٥٩م.
- التجزيئية في المجتمع العربي – نازك الملائكة، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – أحمد الهاشمي، ط١٢، مط السعادة، القاهرة، ١٩٦٠.
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث – س. موريه. ترجمة سعد مصلوح، ط١، مط المدني، القاهرة، ١٩٦٩م.
- الخندق الغميق (رواية) – سهيل ادريس، مط دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٥٨م.
- دراسات في الادب واللغة – مجموعة مؤلفين، جامعة الكويت، ١٩٧٧م، ـالجانب العروضي من مسرحية «مصرع كليوبترا» لشوقي – نازك الملائكة، منشور فيه ص ١٤٦ – ١٥٧).
- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر – د. محسن أطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٢م.
- رباعيات الخيام (شعر) – ترجمة د. جميل الملائكة، مط الرابطة، بغداد، ١٩٥٧م.
- الشعر الحرفي العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨م – يوسف الصائغ، مط الاديب، بغداد، ١٩٧٨م.

- الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور - د. جلال الخياط، ط١، دار صادر، بيروت ١٩٧٠م
- الشعر العربي الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠م، تطور اشكاله وموضوعاته بتأثير الادب الغربي - س. موريه. ترجمه وعلق عليه : د. شفيع السيد، ود. سعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية - د. عز الدين اسماعيل، ط٢، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢م.
- الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث - مصطفى عبد اللطيف السحرتي،ط٢، مط تهامة،جدة، المملكة العربي السعودية، ١٩٨٤م.
- الشيخ والبحر وثلوج كليمنجارو - ارنست همنغوي، ترجمة منير البعلبكي، ط٤، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٦م.
- الصورة في شعر الاخطل الصغير - د. أحمد مطلوب، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ١٩٨٥م
- الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقديّة في شعر علي محمود طه - نازك الملائكة، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- ظاهرة الحزن في شعر نازك الملائكة، أسبابها وقضاياها المعنوية والفنية - د. سالم أحمد الحمداني، مط دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٠م.
- عبث الاقدار (رواية) - نجيب محفوظ، دار مصر للطباعة (د.ت).
- العروض تهذيبه واعادة تدوينه - صنعه الشيخ جلال الحنفي، منشورات وزارة الاوقاف، الجمهورية العراقية، مط العاني، بغداد، ١٩٧٨م

- العروض في اوزان الشعر العربي وقوافيه - حكمة فرج البدري، مط دار البصري، بغداد ١٩٦٦م.
- عشر مسرحيات من يوسف العاني - يوسف العاني، ط١، المؤسسة العربية للداسات والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
- فن التقطيع الشعري والقافية - د. صفاء خلوصي، ط٣، مط دار الكتب، بيروت، ١٩٦٦م.
- في الادب الانكليزي - محمود محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٥م.
- في الادب العربي الحديث، بحوث ومقالات نقدية - د. يوسف عز الدين، ط٢، مط الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣م.
- في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، دراسة لغوية في شعر السياب، ونازك والبياتي - مالك يوسف المطلبي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨١م.
- في الميزان الجديد - محمد مندور، مط لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٨م.
- قضايا الشعر المعاصر - نازك الملائكة، ط٦، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م.
- قضية الشعر الجديد - د. محمد النويهي، ط٢، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٧١م.
- كتاب تذكاري، نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة - بقلم نخبة من اساتذة الجامعات، اعداد وتقديم واشتراك د. عبد الله أحمد

المهنا، ط١، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٥، (بناء الجملة في شعر نازك الملائكة - مصطفى عبد العزيز السنجرجي، منشور فيه ص ٦٤٧ - ٦٧٥).

- كتاب تذكاري.... (التجديد في العروض والقافية عند نازك الملائكة - د. عبده بدوي، منشور فيه ص ٧٢٩ - ٧٥٤).

- كتاب تذكاري... (الدعوة الى اجتماعية الشعر بين نازك الملائكة، ودعاة الالتزام - سعد دعبيس، منشور فيه ص ٤١ - ١٠٩).

- كتاب تذكاري... (ظاهرة التفاؤل في شعر نازك الملائكة - د. سالم الحمداني، منشور فيه ص ٢٩٩ - ٣٣٨).

- كتاب تذكاري... (الفكر النقدي في دراسات نازك الملائكة - د. داود سلوم، منشور فيه ص٨١٩ - ٨٤٥).

- كتاب تذكاري... (لغة نازك الملائكة - د. أحمد مطلوب، منشور فيه، ص ٥٩٧ - ٦٤٦).

- كتاب تذكاري.... (نازك الملائكة ناقدة - مصطفى حسين، ٨٤٧ - ٨٩٣).

- لغة الشعر بين جيلين - د. ابراهيم السامرائي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

- مئة قصيدة من الشعر الانكليزي - ترجمة واختيار د. رزوق فرج رزوق، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٨م.

- معجم علم النفس - د. فاخر عاقل، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٧م.

- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها - د. أحمد مطلوب، مط المجمع العلمي العراقي، ج١ (١٩٨٣م)، ج٢ (١٩٨٦م).
- معجم المؤلفين العراقيين - كوركيس عوّاد، ج١ - ٢، مط الارشاد، بغداد، ١٩٦٩م.
- مقالات - علي جواد الطاهر، مط اتحاد الادباء العراقيين، بغداد، ١٩٦٢م.
- مقالات في تاريخ النقد العربي - د. داود سلوم، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨١م.
- مقدمة في النقد الادبي - د. علي جواد الطاهر، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م.
- المهلهل، منتخبات شعرية مع نبذة في حرب البسوس - فؤاد افرام البستاني، ط٢، مط الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٩م.
- موجز تاريخ النظريات الجمالية - م. اوفسيانيكوف. وز. سمير نوفا، تعريف : باسم السقا، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٥م.
- نازك الملائكة الشعر والنظرية - عبد الجبار داود البصري، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، مط الجمهورية، بغداد، ١٩٧١م.
- نازك الملائكة، الموجة القلقة - ماجد أحمد السامرائي، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٥م.
- نفحات الازهار على نسمات الاسحار في مدح النبي المختار - الشيخ عبد الغني النابلسي، مط نهج الصواب، دمشق، ١٢٩٩هـ.
- النقد الادبي الحديث في العراق - د. أحمد مطلوب، منشورات معهد البحوث والدراسات العربيّة، القاهرة ١٩٦٨م.

رابعا – الدراسات والمقالات والمقابلات المنشورة في مجلاّت :

– الابرة والقصيدة (حوار فكري) – نازك الملائة، مجلة «الشعر» القاهرة، ع١١، يوليو ١٩٧٨م، ١٢ – ١٩.

– الابعاد الاربعة في الادب – نازك الملائكة، مجلة «الكتاب» القاهرة، ج٣، مارس ١٩٥١م، ٣١٤ – ٣١٨.

– إيليا أبو ماضي في ديوانه «الجداول» – نازك الملائكة، مجلة «الآداب»، القاهرة، ع١٢، مارس ١٩٥٩م، ٧٣٧ – ٧٤٧.

– بديع الزمان الهمذاني في مراة العصر – احسان الملائكة، مجلة «الآداب»، ع٩، ايلول ١٩٧٠، ٣٧ – ٤١.

– البنود – مجلة «البيان» النجفية، الاعداد : ١ – ٤، السنة الاولى، ١٩٤٦م. والاعداد : ٢٥ – ٤٦، السنة الثانية ١٩٤٧م.

– تجربتي في نقد الشعر – نازك الملائكة، مجلة «الرابطة» النجف، ع٥، تشرين الثاني ١٩٧٥م، ١٩ – ٤٠.

تعقيب على رأي في علم العروض – عطا ترزي باشي، مجلّة «الاقلام» البغدادية، ج٢، تشرين الاول ١٩٦٧م، ١٣٢ – ١٣٣.

– حركة الشعر الحرفي العراق – نازك الملائكة، مجلة «الاديب» ج١، السنة ١٣، ١٩٥٤م. «وقد دخل معظمها في الفصل الاول من كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ٣٥ – ٦٥».

– الخليل والدوائر الشعرية – نازك الملائكة، مجلة «البيان» الكويتية، ع٦٩، كانون الاول ١٩٧١م، ١٨ – ٢١.

- الخندق الغميق لسهيل ادريس – نازك الملائكة، الاداب، ع٣، آذار ١٩٦٠م، ١٠ – ١٥، ٧٣ – ٧٩.

- ديوانان لنازك الملائكة – د. أحمد مطلوب، مجلة «البيان» الكويتية، ع١٤٥، نيسان ١٩٧٨.

- رسالة الى الشاعر العربي الناشيء – نازك الملائكة، مجلة «الاقلام» البغدادية، ج١، ايلول ١٩٦٤م، ٣٤ – ٤٧.

- رواية همنغوي «الشيخ والبحر» – نازك الملائكة، مجلة «الاستاذ» جامعة بغداد، ع١٦، لسنة (١٩٦٨ – ١٩٦٩م)، ٣ – ٢٧.

- سايكولوجية القافية – نازك الملائكة، مجلة «الشعر» القاهرة، ع٣، يوليو، ١٩٧٦، ١٠ – ١٧.

- شاعرة العراق الكبيرة نازك الملائكة في حديث خاص بمجلة «البيان» – كتب الحديث د. عبد الواحد لؤلؤة، مجلة البيان «الكويتية»، ع٣٥، شباط ١٩٦٩م، ١٤ – ١٧.

- الشاعر واللغة – نازك الملائكة، الاداب، ع١٠، تشرين أول، ١٩٧١م، ١١ – ١٤، ٥٨ – ٦٢.

- الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة – د. عبد الله محمد الغذامي، «مجلة كلية الاداب والعلوم الانسانية» جدة، المملكة العربية السعودية، مج١، لسنة ١٩٨١م، ١٠٢ – ١٤٧.

- الشعر ذو الاعلام – صادق الملائكة، مجلة «البيان» النجف، الاعداد: ١ – ٨، لسنة ١٩٤٦م.

- الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله – سلمى الخضراء الجيوسي،

مجلة «عالم الفكر» مج٤، يوليو – أغسطس – سبتمبر، ١٩٧٣م، ١١ – ٥٤.

- الشعر في حياتي – نازك الملائكة، المجلة العربية للثقافة، تصدر عن المنظمة العربية للثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية، ع٤، آذار ١٩٨٣م، ١٨٣ – ١٩٤.
- طبيعة مشكلات الانهر الحدودية العراقية الايرانية – د. عباس علي التميمي، مجلة «آداب المستنصرية» بغداد، ع٧، ١٩٨٣م، ٣٧٣.
- عبث الاقدار، رواية نجيب محفوظ – نازك الملائكة، مجلة المربد» جامعة البصرة، ع١، ١٩٦٨م، ١ – ٢٣.
- العذريون والتصوف – احسان الملائكة، الاداب، ع٢، شباط، ١٩٥٨م، ٢٢ – ٢٣.
- العروض والشعر الحر – نازك الملائكة، الاداب، ع٢، شباط ١٩٥٨م، ٦ – ٧، ٦٠ – ٦٣.
- علي أحمد باكثير وريادة الشعر الحر – د. نذير العظمة، مجلة «الفيصل» السعودية، ع١٠٧، كانون الثاني / شباط ١٩٨٦م، ٥٧ – ٦١.
- في عالم العروض – زكي كاظم جعفر، مجلة «الاقلام» البغدادية ج١٢، آب ١٩٦٧م.
- القافية في الشعر العربي المعاصر – نازك الملائكة، مجلة «الحصاد» في اللغة والادب، تصدر عن قسمي اللغة العربية واللغة الانكليزية بجامعة الكويت، ع١، السنة الاولى، ١٩٨١م، ٢٥ – ٤٠.

- مسرحية «الايدي القذرة» لسارتر – نازك الملائكة، الاداب ، ع٥، ١٩٥٩م، ٦ – ١٠، ٧٥ – ٧٩.

- مسرحية «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم – الاداب، ع١، كانون الثاني، ١٩٧٠، ١٨ – ٢٤.

- مسرحيّة «يا طالع الشجرة» للحكيم – نازك الملائكة، الاداب، ع٤، ١٩٧٢م، ٦ – ٨، ٤٩ – ٥٢.

- مقابلة ادبية مع الشاعرة نازك الملائكة – د. محمود محمد الحبيب، الاداب، ع٨، ١٩٧١م ٢٧ – ٣٢.

- ملامح عامة في شعر ايليا أبي ماضي – نازك الملائكة، مجلة «شعر» بيروت، ع٦، السنة الثانية، ربيع عام ١٩٥٨م، ٩٨ – ١٠٢.

- منبر النقـد – نـازك الملائكـة، الاداب، ع٤، ١٩٥٩م، ٢ – ٧، ٧٣ – ٧٤.

- نازك الملائكة والتجربة الشعرية – د. رزوق فرج رزوق، مجّلة كلية الاداب، جامعة بغداد، ع٢٠، ١٩٧٦م، ٧٧ – ١١٨.

- نازك الملائكة وعروض الشعر الحر – سامي مهدي، الاداب، ع٣، ١٩٦٦م، ١٤٨ – ١٥٠.

خامسا – رسائل جامعية :

- تحليل العوامل التي ترسم خط الحدود بين العراق وايران – خالدة السعدون، رسالة نالت بها درجة الماجستير من كلية الاداب بجامعة بغداد، ١٩٧٠م.

- ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر – ثابت الالوسي، رسالة

نال بها درجة الدكتوراه من كلية الاداب بجامعة بغداد، ١٩٨٥م، باشراف الدكتور أحمد مطلوب.

سادسا – وثـائق :

- لمحات من سيرة حياتي وثقافتي – نازك الملائكة، (على الآلة الكاتبة).
- رسالة نازك الملائكة الى صالح مهدي حميد، الكويت في ١٨/٤/١٩٧٥م.
- رسالة نازك الملائكة الى الدكتور سالم الحمداني، الكويت في ١/١/١٩٧٨م.

مؤلفات الدكتور عبد الرضا عليّ

١ – عبد الرحمن مجيد الربيعي بين الرواية والقصّة القصيرة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٦م.

٢ – الاسطورة في شعر السّياب، ط١، وزارة الثقافة والفنون، الجمهوريّة العراقية، بغداد ١٩٧٨م، ط٢، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٤م.

٣ – الجواهري في جامعة الموصل، كلمات ومختارات (بالاشتراك مع د. سعيد الزبيدي) المركز الثقافي بجامعة الموصل، الموصل ١٩٨٠م.

٤ – نازك الملائكة دراسة ومختارات، ط١، دار الشؤون الثقافيّة العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

٥ – العروض والقافية، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، ط١، دار الكتب – جامعة الموصل ١٩٨٩م.

٦ – في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات (بالاشتراك مع د. فائق مصطفى) ط١، دار الكتب، الموصل، ١٩٨٩م.

٧ – دراسات في الشعر العربي المعاصر، (القناع، التوليف، الاصول) المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤م.

٨ – (هذا الكتاب) نازك الملائكة الناقدة، ط١، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر بيروت ١٩٩٥م.

نازك الملائكة الناقدة

لا تدعي هذه الدراسة بأنها الكلمة الفصل في «نازك الناقدة»، — وأن طمحت الى أن تكون قريبة منها — لأنّ جهد نازك النقدي واسع سواء أكان في الميدان النظري، أم التطبيقي، مما يترتب عليه الاحاطة بدقائق هذا الجهد وتفصيلاته احاطة تامة، لن تكون بمقدور باحث مهما امتلك من أدوات البحث أن يعلن انه أغلق الباب دون الآخرين. لذلك تقدم هذه الدراسة الخيط لغيرها من الدراسات القادمة راجية ان يتكفل باحثوها باستكمال ما قد يرونه غير مستكمل.

قامت هذه الدراسة على موضوع «نازك الملائكة الناقدة»، وهو موضوع جديد في ظّن كاتبها، فلم يكن مسبوقا بدراسة جامعية علمية توصلت الى ما توصلت اليه هذه الدراسة من نتائج، ولا بحث شامل تقصى ما تقصته من انجاز فكري ونقدي. لذلك فان اختيار هذه الدراسة لهذا الموضوع قد ارتكز اساسا على تحديد القصد بمصطلح «الناقدة» قبل أن يترسم الابعاد الاخرى التي تكّون مادتها العلمية. فوجد كاتبها أن صفة «الناقد» لا يمكن ان تطلق جزافا من غير ان يكون لهذه الصفة مقوّمات جوهرية تفضي اليها.



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بيروت، ساقية الجنزير، بناية برج الكارلتون، ص.ب: ٥٤٦٠-١١
العنوان البرقي: موكيالي، هـ ١/٨٠٧٩٠٠
تلكس: LE/DIRKAY ٤٠٠٦٧

الغلاف: زهير أبو شايب